



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

FLORE

Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

La pagina e la scena. L'attore inglese nella trattatistica del '700

Questa è la Versione finale referata (Post print/Accepted manuscript) della seguente pubblicazione:

Original Citation:

La pagina e la scena. L'attore inglese nella trattatistica del '700 / M.BARBIERI. - STAMPA. - (2006), pp. 1-352.

Availability:

This version is available at: 2158/319887 since:

Publisher:

Le Lettere

Terms of use:

Open Access

La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (<https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf>)

Publisher copyright claim:

(Article begins on next page)

STORIA DELLO SPETTACOLO

Collana diretta da Siro Ferrone

FONTI

7

Maria Chiara Barbieri

La pagina e la scena

*L'attore inglese
nella trattatistica del '700*

Prefazione di Cesare Molinari

Casa Editrice Le Lettere

In copertina: Jean-Louis Faesch, *David Garrick nella parte di Benedick in Much Ado About Nothing di William Shakespeare*, 1770 ca. Acquerello conservato a Londra, Theatre Museum, Enthoven Collection.

L'opera è frutto delle ricerche svolte presso il Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo dell'Università degli Studi di Firenze e beneficia di un contributo del MURST – Progetto di ricerca di interesse nazionale diretto da Siro Ferrone.

Il mio più sentito ringraziamento va a coloro che a vario titolo, in misura e maniera diverse, mi hanno aiutata e sostenuta. In particolare, desidero ringraziare il Prof. Cesare Molinari per avermi incoraggiata e per aver seguito le varie fasi del lavoro, e il Prof. Siro Ferrone per aver accolto questo libro nella collana da lui diretta. Ringrazio inoltre la Prof.ssa Maria Ines Aliverti dell'Università degli Studi di Pisa e il Prof. Claudio Vicentini dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale" per aver messo a mia disposizione le riproduzioni di alcuni documenti originali.

Avvertenze

Le citazioni da Shakespeare seguono l'edizione a cura di Stanley Wells e Gary Taylor (Oxford University Press 1988), salvo diversa segnalazione.

INDICE GENERALE

<i>Prefazione</i> di Cesare Molinari	p.	7
Introduzione	»	13

ANTOLOGIA

CHARLES GILDON. Profilo biografico e nota al testo	»	97
<i>La vita di Mr. Thomas Betterton</i> (The Life of Mr. Thomas Betterton)	»	101
AARON HILL. Profilo biografico e nota ai testi	»	129
<i>Prefazione a The Fatal Vision</i>	»	137
<i>Un saggio sull'arte della recitazione</i> (An Essay on the Art of Acting)	»	139
<i>Lettere agli attori</i>	»	146
DAVID GARRICK. Profilo biografico e nota ai testi	»	155
<i>Un saggio sulla recitazione</i> (An Essay on Acting)	»	162
<i>Lettera sulla professione dell'attore</i>	»	173
<i>Lettera su Mlle Clairon</i>	»	175
SAMUEL FOOTE. Profilo biografico e nota al testo	»	177
<i>Un trattato sulle passioni</i> (A Treatise on the Passions)	»	181
ARTHUR MURPHY. Profilo biografico e nota al testo	»	205
<i>Sulla professione della recitazione</i> (On the Profession of Acting)	»	207
CHARLES MACKLIN. Profilo biografico e nota ai testi	»	211
<i>Arte e il compito dell'attore</i> (The Art and Duty of an Actor)	»	215
<i>Sulla recitazione</i> (On Acting)	»	216
JOHN HILL. Profilo biografico e nota al testo	»	217
<i>L'attore: ovvero, un trattato sull'arte della recitazione</i> (The Actor: or, a Treatise on the Art of Playing)	»	230

INDICE GENERALE

ROBERT LLOYD. Profilo biografico e nota al testo	» 283
<i>L'attore. Un'epistola poetica</i> (The Actor. A poetical epistle)	» 286
JAMES BOSWELL. Profilo biografico e nota al testo	» 293
<i>Sulla professione dell'attore</i> (On the Profession of a Player)	» 299
JOHN WALKER. Profilo biografico e nota al testo	» 311
<i>Elementi di dizione</i> (Elements of Elocution)	» 314

APPENDICI

Cronologia essenziale	» 321
Bibliografia - Fonti	» 327
- Studi	» 332
Illustrazioni	» 339
Indice dei nomi	» 343

PREFAZIONE

Negli anni tra il 1475 e il 1515 si colloca quella che è stata autorevolmente definita la ‘reinvenzione’ del teatro. Approssimativamente: tutti sanno che le periodizzazioni sono sempre arbitrarie e schematiche, né sanno coprire il complesso intreccio delle continuità e delle rotture. La storiografia, come tutte le scienze, è fatta di semplificazioni e di riduzioni che rendono in qualche misura comprensibile e dominabile la magmatica complessità del reale. ‘Reinvenzione del teatro’ è forse soltanto un modo più elegante di ripetere il luogo comune secondo il quale nei ‘secoli bui’ del Medio Evo, dopo la splendida fioritura dell’età classica, greca e latina, il teatro si sarebbe disperso nel nulla, dissolto e cancellato dal novero delle attività umane. Ma d’altra parte l’espressione, che in sé comporta una precisa e specifica definizione del concetto di ‘teatro’, in realtà si oppone, a ben vedere, ad un altro diffuso luogo comune che aveva cercato la nuova ‘origine’ del teatro nel rito liturgico del *Quem quaeritis*, definito “dramma liturgico”, che poi si sarebbe sviluppato, con organica lentezza, fino a compiersi nei grandi *misteri* francesi e tedeschi del Basso Medio Evo: una nuova origine che ripete, collocandosi fuori e prima del teatro stesso, quella dell’antica tragedia dal rito dionisiaco. ‘Reinventare’ il teatro significa invece collocare il fenomeno in un’area di volontaristica e artificiosa intenzionalità, che implica un cercare e un costruire: cercare qualcosa di cui si sa che c’era, senza conoscere in che cosa esattamente consistesse, costruire qualcosa di cui si vengono raccattando sparsi frammenti da comporre in una sorta di *puzzle*. Perché in effetti di questa entità dissolta, di cui non si riusciva a scorgere l’insieme, si incontravano o si scoprivano le parti nei manoscritti dei monasteri, in edifici semidistrutti o sepolti sotto la terra o sotto escrescenze architettoniche, nelle fantasie dei lessicografi e degli eruditi come in quelle apparentemente più concrete dei miniaturisti. E non si sapeva (né ancora si sa) se questi frammenti avessero, o avessero avuto, vita propria ed autonoma, o se invece andassero considerate come le sparse membra di un organismo complesso e unitario.

Di queste incertezze la traccia più vistosa è forse da individuarsi nelle difficoltà terminologiche che si incontravano per definire fatti e fenomeni che oggi saremmo tentati di chiamare teatrali o parateatrali, senza rispetto per le differen-

ze come per le coincidenze: *demonstrationi, rappresentazioni, momarie, egloghe, feste*. E se da una parte si pensava che tali cose potessero aver vita, come effettivamente avevano, in qualsiasi luogo o ambiente, dal sagrato della chiesa alla sala del banchetto alla strada stessa delle città, dall'altra una vaga percezione veniva via via consolidandosi che il loro luogo proprio fosse un edificio, monumento e funzione ad un tempo, destinato a cambiare il volto e il tessuto della città, se non addirittura a qualificarla come tale: «Qua re a te quoque theatrum novum tota urbs magnis votis expectat» scrisse Sulpizio da Veroli al Cardinal Riario. E in tempi più recenti Ortega y Gasset sostenne, in una famosa conferenza del 1946 che il termine “teatro” «en su *sentido fuerte*» si riferisce all'edificio. Tuttavia, dopo il temporaneo exploit del Campidoglio nel 1513, i ‘teatri’ continuarono ad essere allestiti nelle sale e nei cortili dei palazzi, e bisognerà aspettare gli anni fra il 1637 e il 1652 perché un teatro venisse edificato in forma di edificio autonomo.

In Italia. Perché nella lontana Inghilterra, non ancora del tutto inserita nel fervore degli ideali umanistici, ciò era avvenuto cinquant'anni prima, senza molti clamori, ad opera di attori che erano stati carpentieri. Teatri in legno, certo, ma che avevano forma e misura monumentale.

Gli umanisti che avevano riscoperto o re-inventato il teatro forse non si erano chiesti se nella tarda antichità esso fosse morto di morte naturale o sotto i colpi della nuova chiesa, appena stabilita, ma proprio perciò rigorosamente fondamentalista. È noto invece che fu proprio la altrettanto fondamentalista Riforma puritana a combattere prima e finalmente ad uccidere il giovane teatro inglese, la cui breve stagione, iniziata, si può dire, quasi assieme all'edificazione dei teatri, è paragonabile soltanto con quella dell'età di Pericle.

Ad ogni modo, gli uomini della Restaurazione si trovarono anch'essi a dover ri-costruire, o re-stituire, o re-inventare il teatro, con la differenza, non certo di poco conto, che essi dovevano fare i conti con una pausa di vent'anni e non di un millennio, e che sull'altra sponda della Manica, da dove gli esiliati re e cortigiani ritornavano, come in più lontani, ma ben conosciuti paesi, come la Spagna e l'Italia, esistevano e fiorivano dei modelli cui riferirsi. Così il teatro inglese rinasce come tentativo di recupero di una tradizione autoctona da un lato, e come riferimento ad altre culture dall'altro. E proprio in questo è forse da ricercarsi parte della sua rinnovata originalità.

L'atto simbolico prima che pratico con cui il Commonwealth puritano aveva sanzionato l'eliminazione del teatro dalla vita pubblica della città era stato l'abbattimento di quei teatri che appunto “pubblici” venivano chiamati. Quando, assieme a re Carlo II, un'attività teatrale venne ripresa a Londra, l'idea di ricostruire gli edifici distrutti si fece largo immediatamente: fu necessario un non troppo lungo purgatorio nei campi da tennis, ma nel 1674 Christopher Wren (l'architetto che tanto incise sulla nuova urbanistica di Londra) aveva già costruito la seconda versione del Drury Lane, della cui struttura ci è giunta una documenta-

zione grafica. Ma il punto si è che nel campo dell'architettura non esistevano modelli stranieri cui riferirsi, come invece succedeva in quello della drammaturgia, per la quale si potevano utilizzare esempi spagnoli e francesi: in Francia gli spettacoli avevano ancora luogo nei vecchi Hôtel de Bourgogne e del Marais, derivato, almeno quest'ultimo, da un campo da tennis, mentre a Madrid si utilizzavano i corrales, adattamento dei cortili interni di quelli che oggi potremmo definire condomini. Dalla lontana Italia i viaggiatori inglesi avevano portato notizie assai riduttive, sui teatri pubblici, anche se alcuni di loro avevano potuto vedere le grandi sale adattate a teatro delle corti dei Medici e dei Farnese, e forse anche il miracolo palladiano dell'Olimpico. E d'altra parte bisogna tener conto del fatto che il numero dei *theatre-goers* londinesi era ancora molto limitato, molto più che in epoca elisabettiana, per cui in fin dei conti non ci sarebbe stato l'impellente bisogno di costruire un nuovo edificio teatrale. Ma il valore dei simboli è tale sia quando essi vengono abbattuti, sia quando vengono costruiti: come per gli umanisti italiani, l'edificio teatrale doveva essere un monumento della città, anche se non si poneva in una posizione dominante, ma pur sempre più centrale dei maestosi edifici elisabettiani confinati nel South Bank.

Così Wren, che era un architetto dai gusti tendenzialmente neo-classici (è sua la chiesa di St. Paul che domina la city londinese) reinventò l'edificio teatrale, forse anche sulla base di vaghe memorie e di altrettanto vaghe notizie, relative comunque ai teatri di corte, riferendosi preferenzialmente magari a quei *private theatres* che i puritani avevano in parte risparmiato, ma dei quali poco o nulla sappiamo di concreto, se non che al contrario dei *public theatres* erano al coperto, ma dandogli in sostanza una forma affatto originale.

Per quanto il potenziale pubblico del teatro fosse, come si è detto, piuttosto limitato, e comunque certo molto meno esteso rispetto al periodo aureo del regno di Elisabetta, di Giacomo e di Carlo I, quasi subito il teatro divenne privilegiato oggetto di discussioni e di dibattiti ripartendosi dal tema della moralità e della liceità del teatro che durante il periodo elisabettiano aveva già provocato una vivace battaglia di pamphlet, ma allargandosi poi ad una serie di soggetti diversi. Questo in parte perché molti teatranti, o aspiranti tali, si sentivano a disagio nell'imposta limitazione a due sole 'patenti' che autorizzavano cioè l'attività di due soli teatri, ma in parte e soprattutto perché i drammaturghi spesso intervennero nel ricco e talvolta violento dibattito politico che la recuperata 'libertà' di parola (quando si parla di "libertà" in questi secoli è bene virgolettare sempre il termine, poiché la più gran parte della popolazione ne era comunque radicalmente esclusa) aveva provocato o almeno reso possibile. Soprattutto i commediografi, anche se molte innocenti *heroic tragedies*, magari tratte da soggetti spagnoli, magari di ambiente romano o esotico, venivano interpretate come adombranti personaggi o temi della politica: in misura molto maggiore, anzi addirittura maniacale, questo atteggiamento del pubblico tornerà negli anni della Rivolu-

zione francese, quando una parola detta sulla scena bastava a scatenare tempeste di opposte passioni. Ma nelle *comedies of manners*, che contenevano la più aspra e disincantata critica dei costumi e della condotta sociale, la tematica politica era spesso effettivamente presente.

Allora divenne a tutti evidente, come non mai era successo prima, almeno dai tempi di Aristofane, il peso e l'importanza del teatro nel contesto della vita civile e politica, oltre (e prima?) che di quella culturale e artistica. E il teatro venne percepito per quello che effettivamente era, e sempre più stava diventando: come il primo e più importante mezzo di comunicazione di massa, che, come tale, doveva essere in un modo o nell'altro tenuto sotto controllo: non è privo di significato che nel 1737, dopo numerosi passaggi parlamentari, si sia arrivati a promulgare una legge (il famoso *Stage Licensing Act*) che serrava definitivamente le maglie della censura; ma soprattutto che tale legge sia stata promulgata in seguito al grande successo, nel 1728, della *Beggar's Opera*, che conteneva un violento attacco al Primo Ministro Walpole.

Anche se, proprio dai primissimi anni del Settecento, si assiste, in Inghilterra assai più che in altri paesi europei, ad una improvvisa e rigogliosa fioritura della stampa periodica, ritenuta anch'essa strumento di comunicazione collettiva, ma di efficacia infinitamente minore rispetto a quella del teatro. E nella stampa periodica è dato ritrovare, con sempre maggior frequenza, rubriche fisse o singoli interventi sul tema del teatro, con recensioni e polemiche di merito, ma investendo anche problemi di carattere generale, riflessioni e speculazioni teoriche sulla problematica d'insieme come su temi particolari. Si assiste quindi ad una fitta osmosi fra giornali e teatro, dovuta anche al fatto che, con il giornalismo, nascono anche la figura e la professione del critico, che presto diventerà il nemico istituzionale della gente di teatro, e spesso anche personaggio di comico *villain*, protagonista o comprimario nelle commedie.

Ma, parallelamente alla produzione di tipo giornalistico, nel Settecento inglese troviamo anche una vasta produzione di libri e di pamphlet, talvolta anch'essi polemici, ma più spesso basati su una più articolata e riposata riflessione, che a volte si pretende addirittura di carattere e di livello scientifico, alla quale è dedicata la parte antologica di questo libro.

Lo straordinario interesse di questa pubblicistica sta nel fatto che, al contrario di quanto nello stesso arco di tempo avviene in Italia, dove gli scritti teorici sul teatro vertono quasi esclusivamente sugli antichi temi della drammaturgia (quasi una ripresa delle trattazioni neo-aristoteliche dello Scaligero, di Robortello o di Gian Giorgio Trissino), essa è prevalentemente dedicata al tema dell'attore. Certo, una simile trattatistica fiorisce contemporaneamente anche in Francia, che anzi ci troviamo in presenza di un fitto interscambio, fatto di spunti, di traduzioni e di commenti, tra le due rive della Manica (né bisogna dimenticare che in Francia la riflessione sull'arte dell'attore era stata precocemente inaugurata da

un comico italiano, Luigi Riccoboni, le cui tesi saranno riprese e anche contestate dal suo stesso figlio Antoine-François, peraltro ormai naturalizzato francese).

Le teorie e la riflessione sul teatro fanno parte integrante della storia del teatro, molto di più di quanto non succeda per la letteratura e le arti figurative, a meno che non si voglia ridurla a mera storia della drammaturgia, come spesso ancora si fa, magari con qualche improduttiva dichiarazione di principio del tipo “bisogna sempre ricordare che questi drammi sono stati scritti per essere rappresentati” (il che non è poi neppure sempre vero). E questo perché la trattatistica, il più delle volte, non riflette soltanto le idee che gli scrittori avevano di un teatro ideale, ma anche le forme, i modi e i fenomeni del teatro reale, quale si presentava nel momento storico in cui essi scrivevano. Così, nei trattati inglesi del Settecento sull'attore si possono trovare tracce, in certi casi anche molto consistenti, dello stile e della tecnica di attori come Quin, Betterton, Macklin e soprattutto Garrick, oppure di attrici come Elizabeth Barry, Anne Bracegirdle, Hannah Pritchard, o Peggy Woffington, tutti famosissimi all'epoca. Ma talvolta anche perfino di altri minori.

La duplice importanza dei testi qui antologizzati è stata ampiamente sottovalutata dalla storiografia recente, e non solo in Italia, dove se ne può trovare traccia quasi esclusivamente nella rapida *survey* di Carlson o nei saggi che ricostruiscono la strana genesi del *Paradoxe* diderotiano (genesì che qui viene chiarita in maniera più esaustiva e convincente), ma anche nella stessa Inghilterra: prova ne sia il fatto che la maggior parte di questi testi vengono qui pubblicati per la prima volta in epoca moderna (sia pure, ovviamente in traduzione e talvolta non nella loro interezza).

Il libro tuttavia non si esaurisce nell'antologia: oltre a presentare dettagliatamente le personalità dei singoli autori presentando i singoli brani, nell'introduzione sviluppa in modo sintetico ma compiuto i temi cui ho accennato in questo breve *Preface*, e molti altri ancora, come le questioni riguardanti la gestione dei teatri e delle compagnie, i rapporti fra drammaturghi e attori, il repertorio, e l'importantissimo problema del reclutamento e della preparazione degli attori.

CESARE MOLINARI

INTRODUZIONE

Dal punto di vista storiografico, in ambito inglese il Settecento viene spesso definito “Long Eighteenth Century”, individuandosi nella *Glorious Revolution* del 1688 l’evento che ne segna l’inizio e nella morte di re Giorgio III, nel 1820, la sua conclusione. Alcuni storici estendono ancora di più il suo arco cronologico, anticipandone l’inizio alla Restaurazione della monarchia del 1660, e prolungandolo al 1832, l’anno della grande riforma elettorale.

Per il teatro, la fine del regime di Oliver Cromwell e dei puritani segna sicuramente l’avvio di una nuova epoca. Durante il Commonwealth, infatti, era stata interdetta ogni attività drammatica; erano stati chiusi, spesso distrutti, anche gli edifici teatrali, e uno degli effetti più immediati della Restaurazione della monarchia fu proprio la riapertura dei teatri. Non che in quel periodo l’attività teatrale fosse del tutto scomparsa, ma l’occasionalità con cui venivano allestiti gli spettacoli (spesso in case private) non fu in grado di assicurare una piena continuità alla tradizione precedente¹.

Alla riapertura dei teatri, tuttavia, non corrispose una piena legalizzazione dell’attività spettacolare. Carlo II, diretto promotore dell’iniziativa, nell’ordinanza con cui nell’estate 1660 revocò il precedente divieto e la disposizione di chiusura dei teatri, diede il permesso di formare una compagnia di attori e di erigere teatri solo a due persone, Thomas Killigrew e Sir William Davenant², ratificato

¹ Va ricordato come la proibizione, benché pesante, riguardasse le rappresentazioni teatrali, non la pubblicazione di testi drammatici vecchi e nuovi, che venivano letti e commentati nei salotti. Il fenomeno del *closet drama*, ovvero della drammaturgia destinata alla lettura, sebbene nel periodo abbia avuto un comprensibile sviluppo, vanta una lunga tradizione, dimostrata dai tanti testi scritti tra il 1520 e il 1640. Sul teatro e la spettacolarità nel periodo di Cromwell, sono ancora fondamentali L. HOLTSON, *Commonwealth and Restoration Stage*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1928 e A. HARBAGE, *Cavalier Drama*, New York, Modern Language Association of America, 1936.

² Thomas Killigrew (1612-1683), impresario e drammaturgo. Già prima della chiusura dei teatri, nel 1642, aveva messo in scena alcuni suoi drammi, come ad esempio *The Parson’s Wedding* [Il matrimonio del parroco] (1640), che riproporrà nel 1664 con un cast tutto femminile. Inizialmente, Killigrew e gli attori della compagnia dei *King’s Men* da lui formata si stabilirono in una sala

successivamente con delle lettere patenti³. In realtà, alla fine di quello stesso anno concesse l'autorizzazione ad esercitare l'attività teatrale anche a George Jolly, a conferma e convalida della protezione accordata a lui e ai suoi *Englische Komödianten* nel 1655, quando li aveva conosciuti e visti recitare in Germania, a Francoforte⁴, e si sa che un altro permesso, per costruire un teatro destinato alla messa in scena di spettacoli musicali, fu rilasciato all'italiano Giulio Gentileschi, benché non sia chiaro se l'impresa abbia avuto seguito⁵. Di Jolly, invece, si ha notizia che dopo qualche anno di attività abbastanza discontinua della sua compagnia al Cockpit e al Salisbury Court (due dei teatri sopravvissuti alla distruzione), Killigrew e Davenant riuscirono a neutralizzare e infine a liberarsi della sua concorrenza⁶.

L'autorizzazione a Jolly, e la moderata tolleranza mostrata da Carlo II verso alcune compagnie di attori che nell'immediatezza della fine del Commonwealth iniziarono ad esibirsi⁷, fanno pensare che almeno in un primo tempo il re non

da tennis riadattata a teatro a Vere Street, passando poi, nel 1663, al teatro fatto edificare in un'area precedentemente adibita a maneggio situata tra Bridges Street e Drury Lane, e che da quest'ultima strada prese il nome. Nel 1673 Killigrew assunse la carica di *Master of the Revels*, figura istituzionale preposta al controllo dell'attività teatrale alle dirette dipendenze del *Lord Chamberlain*.

Sir William Davenant (1606-1668), impresario e drammaturgo. Sicuramente contribuì personalmente a creare la leggenda secondo cui sarebbe figlio naturale di Shakespeare. Le sue prime opere risalgono a prima del Commonwealth: drammi e masques scritti sullo stile di Ben Jonson che gli valsero la nomina a poeta laureato alla morte di questi nel 1638. Già prima della Restaurazione cominciò ad allestire spettacoli nella sua residenza, Rutland House (tra questi si ricorda soprattutto il suo *Siege of Rhodes* [L'assedio di Rodi], del 1656), e dopo la riapertura dei teatri, con gli attori della compagnia dei *Duke's Men*, si insediò dapprima nel teatro di Salisbury Court, trasferendosi poi in una sala da tennis riadattata a teatro a Lincoln's Inn Fields in attesa del teatro che nel frattempo aveva commissionato a Sir Christopher Wren, ultimato però solo nel 1671, dopo la sua morte. Le sue opere originali, tra cui *The Cruelty of the Spaniards in Peru* [La crudeltà degli spagnoli in Perù] (1658) e *The History of Sir Francis Drake* [La storia di Sir Francis Drake] (1659), non gli sopravvissero sui palcoscenici, mentre godettero di una fortuna scenica più duratura alcuni adattamenti da drammi shakespeariani, come quelli dal *Macbeth* (1664) e da *The Tempest* (1667), quest'ultimo messo a punto assieme a John Dryden.

³ L'ordinanza, un brano della quale è riportato più avanti, è integralmente riprodotta in *Theatre in Europe: a documentary history, Restoration and Georgian England 1660-1788*, a cura di D. THOMAS e A. HARE, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, pp. 11-12. A Davenant la lettera patente fu definitivamente assegnata il 15 gennaio 1663, a Killigrew il 25 aprile 1662.

⁴ George Jolly (?-1673). Attore e capocomico dell'ultima compagnia degli *Englische Komödianten*, la cui presenza in Germania è attestata dal 1648 al 1659 circa. Già attivo almeno dal 1640, Jolly concluse la carriera nei circuiti di provincia e occupandosi dell'addestramento dei giovani attori. A questo proposito, si veda più avanti a p. 63.

⁵ Cfr. I.K. FLETCHER, *Italian Comedians in England in the 17th Century*, in «Theatre Notebook», 8 (3), 1954, p. 86.

⁶ R.D. FREEBURN, *Charles II, the Theatre Patentees and the Actors' Nursery*, in «Theatre Notebook», 48 (3), 1994, pp. 148-156.

⁷ In particolare le compagnie guidate da William Beeston e da John Rhodes.

avesse preteso o non si aspettasse un rigido rispetto di quanto l'ordinanza emessa stabiliva invece con assoluta precisione, ovvero il diritto di Davenant e Killigrew di allestire spettacoli in esclusiva. Ma, certo, non si oppose quando i due impresari difesero le prerogative che essa attribuiva loro e legittimava, né diede corso alle proteste di chi, con la limitazione a due dei teatri e delle autorizzazioni, veniva escluso dai giochi. Tale limitazione, vietando lo svolgimento dell'attività spettacolare a chi non fosse in possesso di licenza, ridusse drasticamente le possibilità di espansione e di sviluppo del teatro, anche se gli effetti di questa misura restrittiva saranno più evidenti e tangibili nel secolo successivo, quando diventerà uno strumento deliberatamente usato con finalità coercitive, mentre all'epoca – tutto sommato – dava ai teatri e alle compagnie un assetto che corrispondeva e si adattava abbastanza alla domanda di intrattenimento: naturalmente alla domanda di intrattenimento cui si voleva dare seguito, non quindi a quella frammentaria e dalla fisionomia più indefinita del pubblico popolare, bensì a quella proveniente dall'ambiente della corte e dai ceti nobiliari e alto-borghesi. Nella sostanza, veniva riaffermata una tendenza, una situazione preesistente. A partire dal secondo decennio del Seicento, gli aristocratici e in generale gli spettatori più abbienti avevano incominciato infatti a preferire i teatri privati, dando luogo, soprattutto durante il regno di Carlo I, ad una separazione sempre più profonda tra le differenti componenti del pubblico e tra i teatri da esse frequentati⁸. È abbastanza logico, perciò, che quando nel 1660 il re si occupò personalmente della riapertura dei teatri, abbia avuto in mente un modello di teatro (ideale e materiale) vicino a quelli visti nella sua giovinezza in patria, e a quelli che aveva successivamente frequentato durante il suo esilio in Francia.

La data del famoso *Great Reform Act* del 1832, non trova invece in ambito teatrale un evento corrispondente, pur collocandosi in un'epoca di poco successiva, nel 1843, uno degli avvenimenti più importanti sul piano della legislazione teatrale, e cioè l'approvazione del *Theatre Regulation Bill*, una legge che certamente si inserisce in un clima sociale, economico e politico di cui la grande rifor-

⁸ I principali teatri privati furono il Blackfriars (fino al 1608 utilizzato da compagnie di ragazzi e poi da quelle di adulti), il Cockpit (dal 1616) e il Salisbury Court (dal 1629). Le caratteristiche fondamentali che li distinguevano dai teatri pubblici, erano: la loro struttura, si trattava infatti di sale al chiuso (a differenza dei pubblici, a cielo aperto); la capienza media, notevolmente inferiore; l'ubicazione, si trovavano nella zona centrale della città mentre gli altri erano nei sobborghi periferici; i prezzi dei biglietti di ingresso, più alti di circa sei volte. Ad accomunarli, erano invece gli attori che vi recitavano e anche, almeno fino ad una certa data, la composizione dei repertori. Possono ugualmente essere considerati privati spazi come la Banqueting House a Whitehall e il Cockpit-in-Court: sale che però, essendo sempre state di uso esclusivo della corte, non ebbero un ruolo diretto nel cambiamento descritto, sebbene si possa ipotizzare che il periodo di grande splendore da esse vissuto soprattutto in età carolina abbia in qualche misura concorso ad alimentare il fenomeno della gerarchizzazione dei luoghi spettacolari.

ma elettorale era stata espressione e promotrice al tempo stesso.

In pieno Ottocento, la limitazione a soli due teatri dell'autorizzazione ad esercitare l'attività drammatica era infatti ancora operativa, e solo con il *Theatre Regulation Bill* quello che da molto tempo era diventato un anacronistico e controproducente paradosso fu definitivamente spazzato via. La legge abolì il regime di duopolio dei teatri (pur mantenendo l'istituto della censura preventiva), ufficializzando così una situazione che già da qualche decennio aveva trovato dei varchi nella pratica messa in atto dal *Lord Chamberlain* stesso – la figura istituzionale preposta all'organizzazione e al controllo dell'attività teatrale – di assegnare licenze *ad personam*⁹.

Con il 1660 ha inizio anche uno dei periodi più felici della letteratura drammatica inglese, a parere di alcuni studiosi secondo solo a quello dell'età elisabettiana e giacomiana. Il perdurare della presenza di molte pièces di quell'epoca nei repertori dei teatri britannici – e di quelli dei paesi anglofoni in genere – è certamente una valida testimonianza della continuità della loro fortuna. Se sul valore globale della drammaturgia della Restaurazione (soprattutto della commedia) non si sollevano molte voci dissonanti, non vi è invece uniformità di opinioni sui limiti cronologici del periodo. La disputa può apparire di carattere eminentemente accademico, ma risulta utile per individuare alcuni importanti momenti di snodo.

Secondo alcuni storici del teatro, la fine del periodo aureo della drammaturgia della Restaurazione coinciderebbe con la *Glorious Revolution* del 1688, mentre a parere di altri è da collocarsi alla svolta del secolo o addirittura ancora più tardi, nel 1737. In realtà solo quest'ultima data corrisponde ad un evento specifico e di importanza decisiva per il teatro (e non tanto, o non solo, per la drammaturgia), come si vedrà con sufficiente profondità tra poco, mentre le altre appaiono certo molto significative, ma dai contorni più incerti e sfumati per la storiografia teatrale.

La *Glorious Revolution* del 1688 costituisce un fondamentale punto di svolta sul piano politico e istituzionale, con vaste ricadute sul piano economico e sociale. Il Parlamento afferma infatti il proprio potere intervenendo direttamente in materia dinastica: con l'allontanamento del re, il cattolico Giacomo II, e con l'insediamento sul trono del protestante Guglielmo d'Orange (e di Maria Stuart, figlia di Giacomo), viene messo in atto un ridimensionamento del potere del re e della

⁹ Il *Lord Chamberlain* nominato nel 1804, George Legge, si dimostrò favorevole ad una espansione dei teatri minori, tanto che dal 1807 rilasciò ben sette licenze ad altrettanti teatri, ai quali tuttavia non era ancora permesso l'allestimento del repertorio appartenente al cosiddetto "Legitimate Drama", ovvero i drammi privi di musiche e danze, o che ne contengono in misura limitata. Questa iniziativa aprì la strada ad una serie di atti del Parlamento di cui il più importante è appunto il *Theatre Regulation Bill*.

corte i cui effetti sono riscontrabili a vari livelli, compreso quello teatrale. Guglielmo d'Orange, divenuto re con il nome di Guglielmo III, non dimostrò particolare interesse per il teatro, forse perché comprensibilmente impegnato su altri fronti: da quello del consolidamento di una posizione la cui labilità era insita nelle modalità stesse con le quali era asceso al trono, a quelli intesi in senso propriamente militare della guerra della lega di Augusta, in cui si trovò coinvolto non appena incoronato. Peraltro, la sua scarsa inclinazione per il teatro fu condivisa anche da molti dei monarchi successivi: da Anna, l'ultima degli Stuart, e soprattutto da Giorgio I, Elettore di Hannover, anch'egli come Guglielmo salito al trono seguendo vie non del tutto lineari nel 1714. Di madrelingua tedesca, non imparò mai l'inglese, guadagnandosi per questo e per altri motivi il soprannome di "Dunce I" (Somaro I): con quest'appellativo non sorprende certo che né lui né suo figlio Giorgio II, detto "Dunce II", siano stati dei patroni del teatro e della letteratura.

È abbastanza comprensibile che in un periodo pieno di incertezze, come fu quello tra il regno di Giacomo e quello di Guglielmo e Maria, l'attività teatrale subisse un rallentamento, sebbene la crisi fosse incominciata da qualche anno. Infatti, già negli ultimi travagliati anni di Carlo II, durante la cosiddetta crisi dell'Esclusione (culminata nel tentativo del Parlamento di porre il veto alla successione del fratello cattolico del re, Giacomo), la protezione del sovrano e della corte era venuta progressivamente a mancare, e con questa i vantaggi da essa derivanti non solo in termini finanziari. Nel 1682, il cattivo andamento degli affari aveva costretto gli attori dei due teatri in attività ad unirsi in un'unica compagnia, e la scelta di esibirsi al Drury Lane, più piccolo e meno sontuoso dell'altro teatro, il Dorset Garden, sembra sottolineare ulteriormente la gravità della crisi¹⁰.

Durante questo delicato periodo, sul piano drammaturgico non sono riscontrabili fratture nette: negli ultimi decenni del Seicento vi è una sostanziale continuità con la produzione precedente, benché sia ravvisabile una progressiva modificazione, in parte fisiologica, di temi e di intrecci. In coincidenza con la congiuntura politica ora menzionata, soprattutto tra il 1679 e il 1684, i contenuti delle pièces rappresentate cominciano ad essere soggetti ad uno scrutinio più severo, un controllo che tuttavia si configura ancora come occasionale e poco sistematico.

A tale proposito è utile ricordare con quali modalità funzionasse allora l'isti-

¹⁰ Con l'unificazione delle compagnie le due patenti originarie entrarono entrambe in possesso dell'impresario Christopher Rich, diventando di fatto un'unica patente. Il duopolio fu ristabilito nel 1709, quando fu rilasciata una licenza che però non aveva validità permanente. Quando Christopher Rich (?-1714), avvocato e impresario molto contestato del Drury Lane, fu estromesso da quel teatro nel 1709, acquistò il teatro di Lincoln's Inn Fields con il proposito di ricostruirlo, ma non fece in tempo a vederlo ultimato perché morì poco prima, lasciandolo in eredità al figlio John.

tuto della censura teatrale. Alla riapertura dei teatri nel 1660, nella carica di *Master of the Revels* (Maestro degli intrattenimenti), figura istituzionale alle dirette dipendenze del *Lord Chamberlain*, si era insediato Sir Henry Herbert, che già l'aveva ricoperta durante il regno di Carlo I¹¹. Tra i suoi compiti rientrava l'esame dei testi che i teatri intendevano mettere in scena, a cui accordava il permesso di rappresentazione – previa esazione di un tributo – qualora non vi riscontrasse la presenza di elementi offensivi alla morale o ad altro. Sia Henry Herbert, sia i suoi successori Thomas e Charles Killigrew, dimostrarono tuttavia uno zelo di gran lunga maggiore nell'espletamento della parte attinente la riscossione dei tributi, che non nel controllo dei drammi, i quali spesso non passavano nemmeno dalle loro mani. Questo significa che nei casi in cui la censura interveniva, lo faceva a posteriori, quando cioè una pièce era già stata rappresentata almeno una volta. È quanto accadde a *The Sicilian Usurper*, versione del *Richard II* elaborata da Nahum Tate, esclusa dal palcoscenico dopo due repliche nel 1681: che le vicende del re detronizzato potessero alludere a temi attuali e scottanti è provato dal fatto che lo stesso Tate aveva operato una specie di censura preventiva cambiando i nomi dei personaggi e soprattutto l'ambientazione del dramma, misure rivelatesi però insufficienti. Sostanzialmente per gli stessi motivi e con modalità analoghe, furono interdette le rappresentazioni a *Lucius Junius Brutus* (1680) di Nathaniel Lee, per «le espressioni e le riflessioni molto scandalose sul governo» in esso contenute¹², e a *The City Politiques* (1683), per le velenose frecciate rivolte al partito degli *whig* (cui apparteneva il *Lord Chamberlain*), le quali oltre a bloccare le rappresentazioni, procurarono pure una generosa dose di randellate al suo autore, John Crowne¹³. Tre tragedie di John Banks, che fra il 1681 e il 1684 si erano viste negare il permesso di andare in scena¹⁴, furono allestite qualche anno dopo, quando le motivazioni per cui erano state respinte vennero meno; così come ebbe il via libera *The Duke of Guise, or The Massacre of Paris* di John Dryden e Nathaniel Lee, che nel 1679, dopo la prima rappresentazione, era stata bandita dal palcosce-

¹¹ Sir Henry Herbert (1596-1673), nominato *Master of the Revels* nel 1623, riassunse la carica nel 1660 mantenendola fino alla morte, anche se con poteri notevolmente ridotti. Rispetto a prima del Commonwealth, infatti, non rientrò più tra le sue competenze quella di rilasciare licenze ai teatri, una facoltà che nel 1660, come si è visto, fu assunta dal re in persona. Si può ritenere che, in qualche misura, la decisione del sovrano di attribuire ampi poteri a Davenant e a Killigrew sia dipesa dalla volontà di limitare quelli del *Master of the Revels*, il quale, come è facile immaginare, non accettò di buon grado il ridimensionamento.

¹² A. NICOLL, *A History of English Drama 1660-1900*, Cambridge, Cambridge University Press, 1952-59 [1923-30], 6 voll.; vol. I, p. 10n.

¹³ W. VAN LENNEP (a cura di), *The London Stage, 1660-1800, part I: 1660-1700. A Calendar of Plays, Entertainments and Afterpieces, together with Casts, Box-Receipts, and Contemporary Comment*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1960, p. 318.

¹⁴ *Cyrus the Great* [Ciro il grande] (1681), *The Innocent Usurper* [L'usurpatore innocente] (1683) e *The Island Queens* [Le regine dell'isola] (1684).

nico in seguito alle vivaci proteste dell'ambasciatore francese, offeso per i concetti marcatamente anti-cattolici che vi aveva trovato espressi¹⁵.

Quando la temperatura del clima politico si abbassò, anche l'attenzione ai testi messi in scena andò allentandosi. Non per molto, però. Verso la fine del secolo, infatti, pressioni sempre più forti e insistenti, basate questa volta soprattutto su istanze di ordine morale, costrinsero il *Lord Chamberlain* a richiamare ripetutamente ai suoi doveri il *Master of the Revels*. La documentata reiterazione di queste sollecitazioni indica come Charles Killigrew, che allora ricopriva l'incarico, in un primo tempo le avesse prese in scarsa considerazione. Ma alla fine si era messo al lavoro. L'episodio che vide protagonisti Thomas Betterton e Anne Bracegirdle¹⁶, attori incriminati nel 1697 per aver pronunciato alcune battute ritenute gravemente lesive della morale contenute in *The Provok'd Wife* [La moglie

¹⁵ Su questo periodo, si veda S.J. OWEN, *Restoration Theatre and Crisis*, Oxford, Clarendon Press, 1996, e il saggio, della stessa Owen, *Drama and political crisis*, in *English Restoration Theatre*, a cura di D. PAYNE FISK, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 158-173.

¹⁶ Thomas Betterton (1635?-1710), attore, impresario e drammaturgo. Ebbe un primo ingaggio nel 1659 da John Rhodes, la cui compagnia si esibiva al Cockpit nonostante il divieto imposto dai puritani. Con la restaurazione della monarchia, e la riapertura dei teatri, nel gennaio 1661 entrò a far parte dei *Duke's Men* di William Davenant, fin dall'inizio con ruoli da protagonista. Alla morte di Davenant nel 1668 ne assunse la guida. Nel 1682 la compagnia si unì alla *King's Company*, e insieme recitarono fino alla separazione nel 1695, quando Betterton e i suoi attori si insediarono dapprima nel ricostruito teatro di Lincoln's Inn Fields, e dal 1705 al 1708 nel nuovo Queen's Theatre in the Haymarket, futura sede del teatro d'opera. Morì il 28 aprile 1710, tre giorni dopo la sua esibizione in Melantius in *The Maid's Tragedy* [La tragedia della fanciulla] (1611) di Beaumont e Fletcher. Interpretò un numero enorme di personaggi, molti creati da lui stesso. Ebbe particolare successo nei ruoli shakespeariani di Hamlet, Macbeth, Mercutio, Lear, Falstaff, Sir Toby Belch, e inoltre fu il primo ad interpretare parti in drammi che avranno grandissima e duratura fortuna, come Jaffier in *Venice Preserv'd* [Venezia salvata] (1682) e Castalio in *The Orphan* [L'orfana] (1680) di Thomas Otway, Anthony in *All for Love* [Tutto per amore] (1677) di John Dryden, Sir John Brute in *The Provok'd Wife* [La moglie provocata] (1697) di John Vanbrugh, Fainall in *The Way of the World* [Così va il mondo] (1700) di William Congreve. Fu anche autore di alcuni adattamenti di successo.

Anne Bracegirdle (1663?-1748). Tra le attrici più ammirate del tempo per la bravura e per la strepitosa bellezza, si distinse nelle parti comico-brillanti ma fu molto apprezzata anche in quelle tragiche, incarnando alla perfezione la fanciulla onesta e virtuosa, eventualmente perseguitata. William Congreve creò per lei molti personaggi, tra cui Araminta in *The Old Batchelor* [Il vecchio scapolo] (1693), Angelica in *Love for Love* [Amore per amore] (1695), Millamant in *The Way of the World* [Così va il mondo] (1700). Fu inoltre la prima Belinda in *The Provok'd Wife* [La moglie provocata] (1697) di John Vanbrugh e Lavinia in *The Fair Penitent* [La bella penitente] (1703) di Nicholas Rowe. Quasi sempre inclusa da Betterton nei cast degli spettacoli dove anch'egli recitava, l'attrice è ricordata inoltre per i duetti al femminile con Elizabeth Barry in drammi talvolta scritti in previsione della loro interpretazione (creando il sottogenere della cosiddetta *she-tragedy*), nei quali la Barry ricopriva ruoli di *dark-lady*, la Bracegirdle quelli ad essi opposti e complementari. Sentendosi forse oscurata dall'astro nascente Anne Oldfield, si ritirò nel 1707, continuando però a frequentare e ad animare il mondo teatrale.

provocata] di John Vanbrugh, non fu certo un caso isolato, anche se non risulta che nessuna delle numerose cause intentate in quel periodo contro gli attori, trascinate ad arte per anni dai loro avvocati, abbia mai portato a condanne definitive¹⁷.

Stava riaffermandosi un'avversione al teatro che, pur essendo discendente diretta di quella dei puritani di Cromwell, vantava naturalmente una più lunga tradizione. Un'avversione in realtà mai del tutto sopita, che aveva continuato a serpeggiare anche quando Carlo II e la corte assicuravano la loro protezione ad attori, impresari e drammaturghi. Il re stesso aveva dimostrato di non sottovalutarla, se nel redigere l'ordinanza con cui decretò la riapertura dei teatri nel 1660 ritenne utile rimarcare la necessità e l'urgenza di regolamentare l'attività spettacolare:

[...] siamo a conoscenza che nella nostra città di Londra, e nei sobborghi, certe persone si riuniscono per recitare e mettere in scena drammi e interludi a scopo di lucro [...] siamo informati come tali drammi contengano scurrilità e turpitudini, cosicché questo genere di intrattenimento il quale, se ben gestito, può fornire un'istruzione morale utile alla vita umana, viene invece perlopiù impiegato per corrompere chi vi assiste, recando scandalo e offesa alle persone devote e benevole. Nel prendere nella nostra regale considerazione quanto fin qui premesso, e tuttavia non ritenendo necessario vietare completamente l'uso dei teatri, essendo persuasi che se tutto il male e le licenziosità contenuti nei drammi che vengono ora o che sono stati in passato messi in scena venissero eliminati, questi potrebbero costituire un intrattenimento innocuo e innocente per molti dei nostri sudditi; essendo accertate l'arte e l'abilità dei nostri fidati e beneamati Thomas Killigrew e Sir William Davenant, affidiamo e accordiamo loro [...] pieni potere e autorità di formare due compagnie di attori [...] e di acquistare, costruire ed erigere, o prendere in affitto a loro spese, come meglio riterranno, due edifici o teatri dotati di tutti gli ambienti opportuni e di quant'altro sia necessario per la rappresentazione di tragedie, commedie, drammi, opere, e di tutti gli intrattenimenti adatti a tali spazi. [...] Quanto alla straordinaria licenziosità che ha riguardato ultimamente le cose di questa natura, desideriamo non vi siano altri luoghi di rappresentazione né altre compagnie di attori [...] nelle nostre città di Londra e di Westminster, o nelle *liberties* ad esse adiacenti, oltre ai due [edifici] che verranno eretti in virtù della nostra autorità¹⁸.

Carlo II investe quindi i futuri impresari dell'onere e della responsabilità di svolgere un controllo rigoroso su quanto verrà messo in scena, affinché «non vengano recitati o rappresentati drammi, interludi o opere contenenti turpitudini, scurrilità oppure oscenità»¹⁹, e, quasi scavalcando il *Master of the Revels*, ordina ai

¹⁷ Esamina le misure legislative contro gli attori e il teatro dalla fine del Seicento fino allo *Stage Licensing Act*, menzionando anche casi specifici di attori portati davanti al giudice, J.W. KRUTCH, *Governamental Attempts to regulate the Stage after the Jeremy Collier Controversy*, in «Publications of the Modern Language Association», 38, 1923, pp. 153-174.

¹⁸ D. THOMAS e A. HARE (a cura di), *Theatre in Europe...* cit., pp. 11-12.

¹⁹ *Ivi*, p. 12.

due di «leggere attentamente tutti i drammi scritti in precedenza e di espungere gli elementi blasfemi e scurrili prima che vengano rappresentati o recitati»²⁰.

Quanto l'ordinanza stabiliva, e soprattutto la sua successiva applicazione, lasciarono insoddisfatti molti settori della società civile. Vi fu chi si schierò su posizioni estreme come i componenti la *Society for the Reformation of Manners* (la prima delle tante sorte nel periodo), i quali all'indomani della sua fondazione, nel 1674, si rivolsero a Carlo II per chiedere la chiusura immediata dei teatri – senza peraltro ottenerla – al fine di impedire la rappresentazione delle commedie, considerati i testi più immorali, e per mettere fuori legge gli attori, ritenuti vere e proprie incarnazioni del peccato e, più concretamente, identificati come i diretti responsabili dei contenuti dei drammi recitati. Alle associazioni di questo genere, che si scagliarono molto spesso contro il teatro riuscendo in qualche caso a far arrestare alcuni attori, episodi a cui ho già fatto cenno, va tuttavia riconosciuto il merito di aver fondato le “charity schools”, istituzioni che, attraverso la lettura della Bibbia, provvedevano all'alfabetizzazione dei ceti più bassi.

Non stupisce che quando i teatranti, a causa delle difficoltà descritte e della perdita della protezione del re, furono costretti a cercare un nuovo pubblico e nuove fonti di guadagno al di fuori della corte, vi sia stata una decisa recrudescenza delle opposizioni all'istituzione teatrale.

In questo clima si inserisce la pubblicazione, nel 1698, di *A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage*, uno scritto del reverendo Jeremy Collier²¹ che dette un impulso e una risonanza enormi al dibattito concernente l'immoralità del teatro. Una questione molto antica, come ho appena detto, che in Inghilterra già in occasione della costruzione del primo teatro pubblico nel 1576 era stata sollevata con forza da chi si opponeva all'istituzione teatrale e all'idea stessa di teatro; una questione che in età carolina si era riproposta in termini particolarmente aspri con le vicende collegate alla pubblicazione dell'*Histriomastix* (1633) di William Prynne, e poi con la già menzionata interdizione dell'attività teatrale nel periodo del Commonwealth e la successiva decisione di demolire gli edifici teatrali²². In *A Short View*, Collier non si allinea alle posizioni più radicali di quanti già in passato si erano dichiarati, e oggi si confermavano, risolutamente contrari ad ogni forma di attività spettacolare. Quando torna su un tema

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Jeremy Collier (1650-1726), fu uno dei circa quattrocento sacerdoti anglicani detti “non-jurors” a causa del loro rifiuto di prestare giuramento di fedeltà al re Guglielmo III e alla regina Maria.

²² L'opera di Prynne, il cui titolo completo è *Histriomastix, The Player's Scourge, or The Actors' Tragedy*, sviluppava in più di mille pagine gli argomenti già enunciati nell'anonimo *A Short Treatise against Stageplays*, pubblicato nel 1625. Per uno studio approfondito sulle polemiche anti-teatrali tra il 1576 e il 1633 si rimanda a C. RICE, *Ungodly Delights; Puritan Opposition to the Theatre 1576-1633*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1997.

classico della polemica anti-teatrale, affermando che la natura del mezzo teatrale – per la sua facilità di raggiungere e di influenzare un vasto pubblico – ha reso i teatri delle vere e proprie fucine del vizio, non intende opporsi al teatro *tout-court*, bensì all'uso che secondo la sua opinione ne veniva fatto, nella convinzione dell'utilità dello strumento teatrale, se opportunamente finalizzato all'edificazione morale e a scopi didattici. Ma al di là delle opinioni e delle proposte di Collier, l'opera mise pienamente in luce quanto fossero attuali e sentite le problematiche inerenti la moralità del teatro e di quale fervente seguito godessero le istanze anti-teatrali, come testimonia la sequela di scritti con cui alimentarono la disputa i sostenitori degli opposti schieramenti²³.

Più occasionalmente si ripresentò anche la censura dei drammi motivata dalla pericolosità politica del loro contenuto, come accadde nel 1700, quando Colley Cibber²⁴ chiese l'autorizzazione per allestire quello che sarebbe diventato tra i più fortunati e longevi adattamenti shakespeariani, il *Richard III*. Esaminato il testo, il *Master of the Revels* lo mutilò dell'intero primo atto, piuttosto diverso dall'originale poiché comprendeva molti brani tratti da opere shakespeariane che precedono *Richard III* nella cronologia degli eventi narrati. In particolare, vi era la scena dove Richard uccide King Henry, da *Henry VI* (parte terza), che fu poi il motivo principale per cui l'atto venne eliminato. Come il *Master of the Revels* spiegò a Cibber stesso, in quella scena egli aveva ravvisato dei possibili riferimenti alla presente situazione dinastica, con il conseguente pericolo che lo spettatore po-

²³ Sulla cosiddetta "Collier Controversy" si veda J.W. KRUTCH, *Comedy and Conscience after the Restoration*, New York, Columbia University Press, 1949 [1924].

²⁴ Colley Cibber (1671-1757), attore, impresario e drammaturgo. Ebbe il primo ingaggio nel 1690 al teatro di Drury Lane da Thomas Betterton, di cui divenne il principale collaboratore dal 1700. Il suo primo personaggio di successo fu Lord Touchwood in *The Double Dealer* [L'ipocrita] (1693) di William Congreve. Dal 1710 al 1732 diresse il Drury Lane insieme a Robert Wilks e a Thomas Doggett, quest'ultimo presto sostituito da Barton Booth. Apprezzato molto di più nelle interpretazioni comiche che in quelle tragiche, fu ricordato a lungo per Lord Foppington in *The Relapse; or, Virtue in Danger* [La ricaduta, ovvero La virtù in pericolo] (1696) di John Vanbrugh, e per Sir Novelty Fashion, nella sua prima commedia *Love's Last Shift, or The Fool in Fashion* [L'ultimo sotterfugio d'amore, ovvero Lo sciocco alla moda] (1696). Oltre a questa, ebbero grande e duraturo successo le sue commedie *Love Makes a Man* [L'amore rende uomini] (1700), *She Wou'd and She Wou'd Not* (1702), *The Careless Husband* [Il marito irraguardoso] (1704), e *The Provok'd Husband* [Il marito provocato] (1728). Le tragedie non ebbero altrettanta fortuna, mentre tra i molti adattamenti da lui elaborati, quello di *Richard III* tenne le scene per circa due secoli. Nel 1730 fu nominato poeta laureato, titolo di cui andava assai fiero, ma che gli procurò più derisioni che onori (Alexander Pope, nella redazione finale della sua *Dunciad* elesse Cibber "Prince of Dullness" proprio in conseguenza al recente conferimento del titolo). Ritiratosi dall'attività teatrale nel 1733, si esibì occasionalmente fino al 1745. Di notevolissimo interesse l'*Apology for the Life of Colley Cibber, Comedian*, pubblicata nel 1740, dove ripercorre le vicende dei teatri londinesi dei precedenti cinquant'anni, fornendo preziose notizie e appunti critici sulla maggior parte degli attori attivi in quel periodo.

tesse istituire un parallelo tra la figura del re ucciso e quella di Giacomo Stuart, all'epoca esiliato in Francia. L'atto, che con sommo rammarico di Cibber non venne pertanto rappresentato a teatro (anche se fu successivamente reintegrato), apparve invece nell'edizione a stampa pubblicata all'indomani della prima. È nella prefazione al testo che l'autore racconta questi eventi, e dove contesta aspramente la decisione del *Master of the Revels* senza risparmiargli taglienti allusioni circa la sua integrità professionale²⁵.

Tra le tante variazioni apportate da Cibber, ve ne è una di un certo rilievo, che intesse capillarmente tutto il testo. Nell'originale shakespeariano, il termine "god" ricorre più di cento volte, mentre nell'adattamento solo due, sostituito, quando non eliminato, dal più neutro "heaven". All'inizio della tragedia, ad esempio, quando Lady Anne si scaglia contro Richard, da lei giustamente ritenuto l'assassino dei suoi famigliari, gli dice: «Canaglia, tu non conosci la legge di Dio, né quella dell'uomo»²⁶, verso cambiato da Cibber con: «Non ebbero le leggi dell'uomo, della natura, e nemmeno quelle del cielo alcun potere di dissuaderti?»²⁷, dove è significativa anche l'inversione che colloca come prima legge invocata quella dell'uomo, mentre in Shakespeare viene per prima la divina. Certo è una spiegazione non troppo convincente, o quantomeno parziale, quella che motiverebbe la scelta di Cibber con l'intento di evitare problemi di censura, ma va notato che qualche mese dopo gli attori Thomas Doggett e Cave Underhill furono messi sotto accusa per aver profanato il nome di Gesù, ripetuto troppo di frequente nel corso di uno spettacolo nel giorno di Natale²⁸.

Come si potrà verificare anche nei brani inclusi in questa antologia, l'attenzione alla questione della moralità del teatro, dei testi drammatici e della profes-

²⁵ C. CIBBER, prefazione a *The Tragical History of King Richard III*. Edizione consultata: S. CLARK (a cura di), *Shakespeare made Fit. Restoration Adaptations of Shakespeare*, London and Rutland, Dent and Tuttle, 1997, p. 379.

²⁶ «Villain, thou know'st no law of God nor man», SHAKESPEARE, *Richard III*, I, 2, v. 70.

²⁷ «[...] Cou'd not the Laws / Of Man, of Nature, nor of Heavan dissuade thee?», C. CIBBER, *Richard III*, II, 1, vv. 103-104.

²⁸ Thomas Doggett (1670?-1721), attore comico di origine irlandese di grandissimo successo, per il quale William Congreve scrisse le parti di Fondlewife in *The Old Batchelor* [Il vecchio scapolo] (1693), Sir Paul Plyant in *The Double Dealer* [L'ipocrita] (1693) e Ben in *Love for Love* [Amore per amore] (1695). Fu particolarmente famoso per alcuni personaggi shakespeariani come Shylock, che interpretò nell'adattamento *The Jew of Venice* [L'ebreo di Venezia] (1701) di George Granville, e come Polonio e il primo becchino in *Hamlet*. Dal 1710 al 1713 diresse il teatro di Drury Lane insieme a Colley Cibber e a Robert Wilks. Doggett era spesso affiancato da Cave Underhill (1634?-1710?), attore comico tra i più apprezzati del periodo, specializzato nelle parti dello zotico e del babbeo spesso create appositamente per lui, ad esempio Clodpate in *Epsom Wells* (1672) di Thomas Shadwell, Drydrubb in *The Maid's Last Prayer* [L'ultima preghiera della fanciulla] (1692) di Thomas Southerne, e Sir Sampson Legend in *Love for Love* di William Congreve.

sione dell'attore, rimase per tutto il Settecento un tratto costante negli scritti attinenti il teatro, benché nella ripetitività dei riferimenti a quei temi, tale attenzione con il passare del tempo andò a volte connotandosi come una specie di decima corrisposta per ingraziarsi o per non irritare troppo i più rigidi guardiani della pubblica moralità.

A cavallo dei due secoli, è già in atto il cambiamento che condurrà dalla forma considerata più caratteristica e di maggior fortuna del teatro della Restaurazione, ossia la *comedy of manners* (della quale si dice superficialmente, ma senza sbagliare troppo, sia stata l'emblema, ma anche la spietata rappresentazione delle classi aristocratiche), a quella che diventerà una delle espressioni della drammaturgia settecentesca, la *sentimental comedy*. Una tipologia che, considerata nella sua globalità, si presenterà antitetica e oppositiva alla *comedy of manners* per i valori e le istanze di cui si farà portatrice. Il genere verrà definito *sentimental comedy* – o anche *weeping comedy* in opposizione alla *laughing comedy* – solo a partire dagli anni Sessanta del Settecento su influenza della coeva *comédie larmoyante* francese, che a sua volta aveva attinto da commedie inglesi di inizio secolo, particolarmente quelle di Colley Cibber e di Richard Steele²⁹. Al di là delle ovvie differenze tra la produzione del primo e quella del secondo Settecento, dovute all'intreccio con la drammaturgia dell'altra sponda del canale della Manica e ad una naturale evoluzione delle tematiche, si può tuttavia riconoscere un filo rosso che percorre tutte le commedie di tono 'sentimentale', riscontrabile non solo nell'esaltazione delle virtù borghesi, ma anche nell'attenzione al sentimento inteso come espressione dell'interiorità umana.

Emblematico del mutamento di clima, seppure se in modo poco vistoso, è quanto accadde nel marzo del 1700 con la messinscena di *The Way of the World* [Così va il mondo], l'ultimo grande capolavoro di William Congreve (uno dei drammaturghi direttamente presi di mira da Collier). Come riferisce John Downes, il *prompter* del teatro Lincoln's Inn Fields³⁰, la pièce «fu applaudita dal pub-

²⁹ Sir Richard Steele (1672-1729), letterato e drammaturgo di origine irlandese. Noto oggi soprattutto per avere fondato i periodici «The Tatler» (1709-1711), «The Spectator» (1711-1712) con Joseph Addison, «The Guardian» (1713), e «The Englishman» (1713-1715). Scrisse le commedie *The Funeral, or Grief à la Mode* [Il funerale, ovvero Il dolore alla moda] (1701), *The Lying Lover* [L'amante bugiardo] (1703), *The Tender Husband* [Il marito premuroso] (1705) da *Le sicilien ou l'amour peintre* di Molière, e *The Conscious Lovers* [Gli amanti coscienziosi] (1722) ispirata all'*Andria* di Terenzio.

³⁰ John Downes (?-1710), debuttò in *The Siege of Rhodes* [L'assedio di Rodi] (1656) di William Davenant, spettacolo d'inaugurazione del teatro di Lincoln's Inn Fields nel 1661. La sua carriera di attore finì lì, con un clamoroso fiasco, ma lui continuò a lavorare nel teatro fino al 1706 «in qualità di *book-keeper* e di *prompter* [...] trascrivendo tutte le parti di ogni dramma, e assistendo ogni mattina gli attori durante le prove e nelle rappresentazioni del pomeriggio». È autore di

blico della corte e della City, ma contenendo una satira troppo acuta non ebbe il successo che la compagnia si attendeva»³¹. La commedia, considerata una delle ultime espressioni della grande drammaturgia della Restaurazione, non cadde rovinosamente ma ebbe poche repliche, denunciando con il suo scarso successo un sostanziale scollamento tra il testo e il pubblico, indicato chiaramente dall'apunto di Downes.

Poco più di un anno dopo, nel dicembre del 1701, ottenne invece un successo inatteso l'opera d'esordio di colui che può essere considerato il capofila della nascente commedia sentimentale, Richard Steele, il quale propose sul palcoscenico del teatro di Drury Lane *The Funeral, or Grief à la Mode* [Il funerale, ovvero Il dolore alla moda]. È Colley Cibber, attore compreso nel cast, a dirci come fu accolta dal pubblico: «una volta [l'impresario] ci pagò nove giornate in una settimana: accadde quando *Funeral* andò in scena la prima volta, con un successo più grande del previsto»³². Nella pièce prendeva forma il tentativo di conciliare situazioni comiche e satiriche tipiche della *comedy of manners* – genere al quale si avvicinava anche per le sue caratteristiche strutturali – con l'intento educativo e moralizzatore contenuto nella tesi su cui si fondava l'intreccio, e cioè la necessità di difendere i valori e l'unità della famiglia.

L'insuccesso della prima commedia e il successo della seconda, benché in seguito il favore del pubblico ne abbia capovolto la reciproca sorte, non si configurano come eventi di particolare rilievo in sé stessi, ma sono sintomatici del cambiamento in corso, segnali di un processo che tuttavia, come è ovvio, fu ben più complesso e articolato. Se infatti tutto il secolo sarà percorso da una vena moralizzatrice, che si espliciterà con modalità, intensità ed esiti diversi nella produzione drammaturgica, nella formazione dei repertori, nella gestione dei teatri e nell'evoluzione della figura e dell'immagine sociale dell'attore, sarà anche sempre presente uno spirito di segno differente e per certi versi opposto, che troverà

Roscus Anglicanus, dove si trovano notizie preziose sulla storia del teatro inglese nei quarant'anni successivi alla Restaurazione, e da cui è tratta la citazione appena fatta: *John Downes's "Roscius Anglicanus"*, a cura di R.D. HUME e J. MILHOUS, London, The Society for Theatre Research, 1987, p. 2. Né il termine inglese *prompter*, né quello italiano che lo traduce, "suggeritore", rendono giustizia a questa figura, ponendo l'accento solo su uno dei suoi compiti, e nemmeno sul più rilevante. Le sue competenze e responsabilità erano enormi: assolvendo a molti dei compiti propri di un direttore di scena, la sua presenza era indispensabile affinché tutti gli ingranaggi della macchina teatrale funzionassero al meglio. Il termine *book-keeper*, invece, non va inteso nell'attuale accezione di "contabile", ma indica colui che si occupava della trascrizione e della conservazione dei copioni.

³¹ *Ivi*, p. 95.

³² C. CIBBER, *An Apology for the Life of Mr. Colley Cibber, comedian, with an historical view of the Stage during his own time*, London, John Watts, 1740, 2 voll.; vol. I, pp. 263-264. Edizione consultata a cura di R.W. LOWE, London, John C. Nimmo, 1889 (Electronic Text Center, University of Virginia Library).

espressione e manifestazioni assai diversificate.

Nonostante il sostanziale successo delle commedie sentimentali, che programmaticamente si prefiggevano di suscitare non più di un bonario sorriso, andando a teatro il pubblico continuò a gradire, talvolta a pretendere, risate e divertimento: «non me ne importa un fico se è una tragedia o una farsa, basta che ci sia da ridere», faceva dire Charles Macklin³³ ad un personaggio di una sua commedia, Sir Roger Ringwood, il quale proseguiva minacciando che se quella sera a teatro fosse andato in scena «uno di quei vostri nuovi polpettoni morali, che seguono le Regole, l'affosserò brutalmente»³⁴. L'esigenza di divertirsi era giustamente sentita dalla maggior parte degli spettatori, sebbene non tutti pretendessero, al pari di Sir Roger, di ridere anche assistendo ad una tragedia.

Se lo strepitoso successo di farse, pantomime e degli innumerevoli generi e sottogeneri nati e spesso morti nel corso del Settecento indica una spiccata predilezione del pubblico (della parte più incolta del pubblico, qualcuno teneva a precisare) per gli spettacoli di puro intrattenimento, la permanenza nei repertori dei teatri, pressoché per tutto il secolo, di alcuni dei capolavori della drammaturgia della Restaurazione segnala come gli spettatori non avessero affatto perduto gusto e acume, sebbene in molti casi i drammi venissero presentati in versioni edulcorate, purgate dalle espressioni o dalle situazioni ritenute più licenziose e sconvenienti. Sono stati già menzionati i problemi incontrati dalla commedia *The Provok'd Wife*, di John Vanbrugh, alla prima rappresentazione³⁵. Quando nel 1725 fu deciso di rimetterla in scena, l'autore fu chiamato ad intervenire sul testo, e, tra le altre cose, cambiò l'irriverente travestimento del libertino Sir John Brute, che nella prima versione durante una scorreria notturna si camuffava da prete, con un più innocuo travestimento femminile.

Negli stessi anni in cui volge al termine la stagione della *comedy of manners* – ma non la sua fortuna scenica, appunto – la tragedia comincia a prendere le distanze, nella forma e soprattutto nella sostanza, dalla *heroic tragedy* dei decenni precedenti, nonché dal modello al quale si era ispirata, la tragedia classicista francese. Dryden nel 1664 rivendicò per il dramma in rima l'appartenenza alla tradizione inglese: «non è così tanto una nuova maniera stabilitasi tra noi, quanto la ripresa di una vecchia maniera»³⁶. In ogni caso, la moda prese piede principalmente perché imposta dal gusto della corte e del re, formatosi non solo in virtù degli anni di esilio trascorso in Francia, ma anche per l'influenza esercitata dalla regina

³³ Vedi il profilo biografico nella parte a lui dedicata nell'antologia, pp. 211-212.

³⁴ «be it tragedy or farce I don't care a Hare's Scut, so there is Fun in it. [...] if it is any of your New Moral Stuff, according to Rule, I shall Tip it dead Hollow». Citato in C.J.L. PRICE, *Theatre in the Age of Garrick*, Oxford, Blackwell, 1973, p. 92.

³⁵ Cfr. *supra*, pp. 19-20.

³⁶ A. NICOLL, *A History of English Drama...* cit., vol. I, p. 90.

Enrichetta Maria prima ancora del Commonwealth³⁷.

Fu particolarmente significativa di quel passaggio *The Fair Penitent* [La bella penitente] (1703) di Nicholas Rowe³⁸, nel cui prologo si trovano alcuni versi piacevolmente arguti che illustrano con lucidità e concisione il mutamento in atto, fornendo la chiave di lettura della tragedia:

Il fato di re ed imperatori è stato a lungo
 Il pane quotidiano della scena tragica,
 Come se la disgrazia si fosse assisa sul loro trono,
 E nessuno che non fosse un grande potesse essere infelice.

[...]

Possiamo udire con meraviglia storie come queste,
 Ma essendo così remote, e in una più alta sfera,
 Noi non potremo aver pietà per ciò che non possiamo condividere.

[...]

Il nostro autore ha scelto quindi un più umile tema,
 Una malinconica storia di sventure private:
 Nessun principe piange qui la perdita del regno,
 Ma incontrerete dolori simili ai vostri;

[...] ³⁹.

Questo prologo si presenta come un vero e proprio manifesto della *domestic tragedy*, genere che si affermerà qualche anno dopo con il grande successo di *The London Merchant; or the History of George Barnwell* [Il mercante di Londra, ovvero La storia di George Barnwell] (1731) di George Lillo, di cui *The Fair Penitent* può ritenersi in qualche modo un'antesignana. «Gli eroi e le eroine di quest'età sono ciabattini e sguattere», disse l'illuminata ma pur sempre aristocratica Lady Mary Wortley Montagu nei primi decenni del secolo⁴⁰. Peraltro già in *The*

³⁷ Per un quadro completo della produzione drammaturgica in rima, che Nicoll ricorda non essere stata esclusiva della *heroic tragedy*, si veda l'opera citata alla nota precedente, pp. 90-121.

³⁸ *The Fair Penitent* è sostanzialmente un rifacimento della tragedia *The Fatal Dowry* [La dote fatale] (1618?) di Philip Massinger e Nathan Field, che Nicholas Rowe scrisse pensando ad Elizabeth Barry per il personaggio di Calista. Rappresentata nel corso di tutto il Settecento e dell'Ottocento, fu anche un eccellente veicolo di successo per le altre grandi attrici che assunsero il ruolo dopo di lei. La trama è brevemente riassunta alla nota 92, p. 274.

³⁹ «Long has the fate of kings and empires been / The common business of the tragic scene, / As if misfortune made the throne her seat, / And none could be unhappy but the great. / [...] / Stories like these with wonder we may hear, / But far remote, and in a higher sphere, / We ne'er can pity what ne'er can share. / [...] / Therefore an humbler theme our author chose, / A melancholy tale of private woes: / No princes here lost royalty bemoan, / But you shall meet with sorrows like your own; / [...]». N. ROWE, *The Fair Penitent*, prologo, vv. 1-4; 11; 15-18, citato in *Eighteenth-Century English Drama*, a cura di J.W. KRUTCH, New York, Bantam Books, 1967, p. 7.

⁴⁰ R. PORTER, *English Society in the Eighteenth-Century*, London, Penguin Books, 1990, p. 231.

Orphan [L'orfana] (1680), tragedia che non ebbe un successo immediato, ma una grande e costante fortuna nei due secoli successivi, Thomas Otway aveva collocato al centro della vicenda personaggi borghesi, anziché eroici, le cui sorti non dipendevano dal fato ma da colpe e responsabilità individuali. E naturalmente si devono menzionare due illustri antecedenti ancor più lontani, l'anonimo *Arden of Feversham* (1590-1592), considerato il capostipite del dramma borghese, e *A Woman Killed with Kindness* [Una donna uccisa con la dolcezza] (1603) di Thomas Heywood.

Si può vedere pertanto come, all'inizio del Settecento, alla spinta verso il depotenziamento della carica di pungente ironia e di trasgressività propria della *comedy of manners*, finalizzata ad un'elevazione morale del genere comico (che già nel 1650 Thomas Hobbes aveva indicato essere l'obiettivo da perseguire)⁴¹, corrisponda un'altra forza – in certo modo uguale e contraria – tesa ad abbassare i toni della tragedia. Di conseguenza, fu avvertita una specie di omogeneizzazione dei generi, o fu percepito il rischio che si verificasse, come il seguente dialogo immaginario tra la Tragedia e la Commedia mette scherzosamente in evidenza:

Tragedia. Anche *Tu* puoi essere saggia, ma quanto una *ladra* può esserlo!

Saggia con sentimenti stantii rubati tutti a me:

Con quei sentimenti che da tempo ho tolto dai miei eroici versi,

Hai infarcito i tuoi centoni, le tue uggiose, sentenziose farse:

La città hai tediato!

Commedia. Per tutto questo gran polverone,

Non hai forse riso con un occhio, e pianto con l'altro?

Tragedia. In tutto il regno della stoltezza, può esservi

Un mostro pari alla tua comi-tragedia?

Commedia. Oh sì, mia cara! – la tua tragi-commedia⁴².

Compito della commedia – almeno a livello programmatico – divenne quello di fornire valori e modelli in cui il pubblico si riconoscesse e che facesse propri,

⁴¹ T. HOBBS, *The Answer of Mr Hobbes to Sr Will. D'Avenant's Preface before Gondibert*, in W. DAVENANT, *Gondibert: an heroick poem*, London, Tho. Newcomb for John Holden, 1651 [1650], p. 84.

⁴² «*Tragedy.* You can be wise too; nay a *thief* can be! / Wise with stale sentiments all stol'n from me: / Which long cast off, from my heroic verses, / Have stuff'd your motley, dull sententious farces: / The town grew sick! // *Comedy.* For all this mighty pother, / Have you not laugh'd with one eye, cry'd with t'other? // *Tragedy.* In all the realm of nonsense, can there be, / A monster, like your comic-tragedy? // *Comedy.* O yes, my dear! – your tragic-comedy». D. GARRICK, *The Theatrical Candidates*, citato in A. NICOLL, *A History of English Drama...* cit., vol. III, p. 155. In questa breve pièce del 1775, Mercurio annuncia una gara tra la tragedia e la commedia. Si fa avanti allora Arlecchino, esigendo di entrare nella contesa come rappresentante della pantomima. Alla fine, Mercurio conclude riferendo la decisione di Apollo di affidare al pubblico l'incarico di dirimere la questione.

come in fondo doveva fare ora anche la tragedia, avvicinando e adeguando temi e linguaggi alla realtà che si supponeva o si auspicava fosse più vicina al pubblico.

Ma di quale pubblico si parla esattamente? Chi, secondo l'ironica affermazione di Rowe nel prologo citato, aveva conquistato il diritto all'infelicità al pari dei grandi?

Si è appena visto come nel 1700 John Downes, in occasione della prima rappresentazione di *The Way of the World*, riferisse della tiepida accoglienza riservata alla commedia sia dal pubblico della corte sia da quello della City, spettatori che dunque non solo sedevano accanto a teatro, ma le cui opinioni godevano ai suoi occhi di uguali dignità e considerazione. Ma non tutti registrarono con neutralità l'evoluzione in atto. Alcuni, come Collier, non contrastarono il fenomeno, ritenendo però doveroso compiere ogni sforzo affinché il teatro assumesse una funzione educatrice, mentre altri pensarono che l'allargamento della base del pubblico a nuovi ceti sociali fosse un pessimo segno dei tempi. Tra questi ultimi, non vi erano solamente – come è logico aspettarsi – gli appartenenti a quelle frange che avrebbero sottoscritto senza esitazioni la proposta di chiusura dei teatri avanzata dai moralisti più oltranzisti, ma anche alcuni personaggi interni al mondo teatrale stesso. Ecco ad esempio cosa diceva nel 1710 Charles Gildon⁴³:

La bassa considerazione di cui gode oggi la tragedia penso [...] sia dovuta anche alla presenza massiccia di nuovi spettatori, che, grazie alla situazione creata dalla guerra, hanno potuto affollare le platee e i palchi dei teatri esercitando una influenza nefasta con le loro critiche arbitrarie e insensate pro o contro gli autori e gli attori⁴⁴.

Nel contestualizzare storicamente il fenomeno del cambiamento della composizione del pubblico teatrale, Gildon coglie nel segno. Nel momento in cui scrive, l'Inghilterra era impegnata nella guerra di successione spagnola (1702-1713), iniziata poco dopo la conclusione di quella della lega d'Augusta (1688-1697). Il periodo fu cruciale per l'Inghilterra: all'urgenza di stabilire e aumentare il proprio peso politico ed economico sull'Europa continentale e sulle colonie d'oltremare – per contrastare il potere sempre crescente della Francia – si era intrecciata infatti la delicata situazione dinastica alla quale ho fatto cenno, con i problemi che essa aveva creato non solo sul piano interno ma anche su quello dei rapporti politico-diplomatici proprio con la Francia. L'esigenza di reperire le ri-

⁴³ Vedi il profilo biografico nella parte a lui dedicata nell'antologia, pp. 97-98.

⁴⁴ C. GILDON, *The Life of Mr. Thomas Betterton, the late Eminent Tragedian. Wherein the action and utterance of the stage, bar, and pulpit, are distinctly consider'd. With the judgment of the late ingenious Monsieur de St. Evremond, upon the Italian and French music and opera's; in a letter to the Duke of Buckingham. To which is added, "The amorous widow, or the wanton wife". A Comedy. Written by Mr. Betterton. Now first printed from the original copy*, London, Robert Gosling, 1710, vol. I, pp. 12-13; qui p. 103.

sorse necessarie all'attività bellica aveva messo in moto l'economia, promovendo una rivoluzione dell'assetto finanziario culminata con la fondazione della *Bank of England* nel 1694. Gli esiti delle guerre erano stati favorevoli all'Inghilterra, e, nonostante gli alti costi, avevano stimolato notevolmente il commercio e gli investimenti, arricchendo i finanziatori e concorrendo ad accrescere quella media borghesia dotata di mezzi economici che la mettevano in grado di accedere a vari beni di consumo, tra cui il teatro.

È perciò in quel periodo che la borghesia, esautorata l'aristocrazia dal ruolo di unica classe destinataria dei testi e degli spettacoli teatrali, comincia a comprendere l'importanza del teatro come mezzo per stabilire e diffondere i suoi valori e i suoi modelli. Ed è da quel periodo, che i riferimenti all'influenza esercitata dai *nouveaux-riches* nell'orientare i gusti e le scelte dei repertori dei teatri si fanno sempre più numerosi, soprattutto nei pamphlet e nella stampa periodica.

Già nel 1702, John Dennis aveva esaminato a fondo il cambiamento intervenuto nella società e nel pubblico dei teatri, definendo nostalgicamente l'epoca passata come «an age of pleasure, and not of business» (un'età del piacere, non degli affari)⁴⁵. Condivide la stessa linea di pensiero, circa nello stesso periodo, Daniel Defoe, che condensa così il proprio giudizio sull'accresciuta permeabilità dei ceti sociali e la sua riprovazione per il potere moralmente salvifico dei soldi: «La ricchezza, comunque sia acquisita, in Inghilterra rende / Lords gli artigiani e gentiluomini i libertini»⁴⁶. Più irridente e distaccato è invece quarant'anni dopo Henry Fielding, quando nel *Joseph Andrews* descrive la società londinese e, per estensione, l'umanità, suddividendola in due classi piuttosto particolari:

Si deve dunque sapere, che la specie umana è divisa in due generi di persone, vale a dire i grandi e i piccoli [...]. I grandi sono nient'altro che le persone alla moda, e i piccoli quelli non alla moda. [...] consideriamo persone alla moda chi ha natali e raffinatezza di maniere superiori a quelli del branco dei comuni mortali. Mentre la gente alla moda ha tenuto per proprio uso esclusivo vari luoghi, quali le Corti, i ricevimenti, le opere, i balli, ecc., la gente non alla moda, oltre ad un luogo regale chiamato l'arena degli Orsi di Sua Maestà, ha mantenuto il possesso di tutte le feste e dei giochi popolari, delle fiere, ecc. Tra le due categorie è stato fatto un accordo per condividere due luoghi, e precisamente la chiesa e il teatro, dove esse si isolano l'una dall'altra in un modo degno di nota; infatti, mentre in chiesa la gente alla moda si innalza al di sopra delle teste della gente non alla moda, a teatro, al contrario, si abbassa al di sotto dei loro piedi⁴⁷.

⁴⁵ J. DENNIS, *A Large Account of the Taste in Poetry, and the Causes of the Degeneracy of It*, nella prefazione a *The Comical Gallant; or, The Amours of Sir John Falstaffe*, London, Baldwin, 1702.

⁴⁶ «Wealth, however got, in England makes / Lords of mechanics, gentlemen of rakes». Citato da R. PORTER, *English Society...* cit., p. 50.

⁴⁷ H. FIELDING, *Joseph Andrews*, London-New York, Dent-Dutton, Everyman's Library, 1958 [1742], pp. 117-118.

In tutto il Settecento, e nel secolo successivo, l'allargamento della base sociale del pubblico teatrale e soprattutto il suo aumento in termini quantitativi (quest'ultimo fattore dovuto anche all'incremento della popolazione di Londra, che si verifica soprattutto dopo il 1750) registreranno una tendenza in costante ascesa. Spesso saranno i manager dei teatri, in particolare quelli che invocavano una maggiore libertà imprenditoriale, a mettere in evidenza le proporzioni raggiunte dalla diffusione del teatro. Con piglio da rilevatore statistico, l'*actor-manager* Samuel Foote⁴⁸, informa che a Londra negli anni Quaranta «secondo il calcolo meno favorevole, il numero dei cosiddetti amanti del teatro non può essere stimato meno di dodicimila»⁴⁹, mentre nel decennio successivo Theophilus Cibber⁵⁰ noterà che «questa metropoli è sorprendentemente cresciuta, la proprietà è molto diffusa; molte famiglie si sono arricchite; [...] il numero degli spettatori è trenta volte quello di trent'anni fa»⁵¹.

Il fattore su cui far leva per invocare norme che regolassero in modo meno restrittivo l'attività dei teatri non era costituito solamente dal crescente numero degli spettatori, ma anche dal carattere di trasversalità assunto dal fenomeno tea-

⁴⁸ Vedi il profilo biografico nella parte a lui dedicata nell'antologia, p. 177.

⁴⁹ S. FOOTE, *A Treatise on the Passions, so far as they regard the Stage; With a critical Enquiry into the Theatrical Merit of Mr. G-k, Mr. Q-n, and Mr. B-y. The first considered in the part of Lear, and the two last opposed in Othello*, London, C. Corbet, [1747], p. 3; qui p. 000. È stato dimostrato da Harry Pedicord che la stima di Foote si avvicina sorprendentemente al risultato del calcolo da lui effettuato sulla base dei registri contabili dei teatri del periodo di riferimento. H.W. PEDICORD, *The Theatrical Public in the Age of Garrick*, New York, King's Crown Press, 1954, p. 16.

⁵⁰ Theophilus Cibber (1703-1758), attore, impresario e drammaturgo. Debbuttò all'età di sedici anni al teatro di Drury Lane, di cui il padre Colley era all'epoca impresario e comproprietario. Nel 1734 sposò Susannah Arne, attrice divenuta famosa con il nome di Mrs Cibber, dalla quale si separò presto. Pur essendo un discreto attore, il suo carattere irascibile e lunatico gli rese difficile ottenere e conservare gli ingaggi. Ebbe fortuna ancora minore come impresario, specialmente dopo il 1737, quando lo *Stage Licensing Act* proibì ai teatri non autorizzati l'esercizio dell'attività drammatica. Tra i ruoli di maggior successo si possono ricordare Lord Foppington in *The Careless Husband* [Il marito irriguardoso] (1704) e Sir Francis Wronghead in *The Provok'd Husband* [Il marito provocato] (1728), entrambe commedie scritte dal padre. Fu il primo George Barnwell in *The London Merchant, or the History of George Barnwell* [Il mercante di Londra, ovvero La storia di George Barnwell] (1731) di George Lillo. L'immagine dell'attore è legata allo shakespeariano Pistol, per essere stato spesso ritratto in quelle vesti anche in raffigurazioni non direttamente correlate al contesto spettacolare. Autore di alcune commedie e farse cadute nell'oblio più assoluto, è invece ricordata la sua versione di *Romeo and Juliet* (1744), primo adattamento vicino al testo shakespeariano originale. Scrisse libelli e opere molto polemiche sul teatro e soprattutto sui suoi protagonisti, che costituiscono una fonte inestimabile di notizie e spesso rivelano grande acume critico. Tra questi, è di particolare interesse *Dissertations on Theatrical Subjects, as they have several times been delivered to the public, (with general approbation) by Mr. Cibber [...]*, pubblicato nel 1756.

⁵¹ T. CIBBER, *An Epistle from Mr. Theophilus Cibber to David Garrick, Esq.; to which are prefixed, some occasional verses, petitions, & c.*, London, R. Griffiths, 1755, p. 25.

trale, con la sua diffusione presso tutti (o quasi) gli strati sociali, come ancora Theophilus Cibber sottolinea:

[...] la cittadinanza comprende le persone d'ogni rango, dal nobile più elevato all'artigiano più umile, ecc. Costoro, nelle loro differenti posizioni, sono sostenitori degli spettacoli drammatici: pertanto, tutte le persone che pagano per il proprio posto, siano essi aristocratici, gentiluomini, o di basso rango, e che occupano i palchi, la platea o le gallerie, dal punto di vista teatrale formano la cittadinanza; così come il re, i lords e il popolo, dal punto di vista costituzionale, formano quella grande struttura che è la nazione⁵².

I cittadini-spettatori ai quali Cibber fa riferimento (dal cui novero sono implicitamente esclusi i tanti che, non potendo pagare il biglietto, vengono di fatto considerati dei fuori casta) costituivano in buona parte quello stesso pubblico di cui il recente boom della stampa – reso possibile dalla liberalizzazione decretata nel 1695 con la prescrizione del *Licensing Act* – aveva chiaramente evidenziato l'esistenza e la consistenza⁵³. Un pubblico non necessariamente colto, che soprattutto dai "periodicals", spesso a sua disposizione nelle *coffee-houses*, voleva essere informato, istruito e anche divertito. Quasi superfluo nominare i primi e più noti, cioè il «Tatler», fondato e diretto da Richard Steele tra il 1709 e il 1711, e lo «Spectator», dello stesso Steele e di Joseph Addison, pubblicato tra il 1711 e il 1714. Sulla stampa periodica trovò spazio ed espressione anche una vivace satira politica e sociale, il cui successo aprì forse la strada al suo trasferimento a teatro, dove ebbe un ulteriore e ancora più efficace mezzo di diffusione.

Nel brano che segue, riecheggiando Orazio, Colley Cibber fa un esame comparativo tra stampa e teatro, valutandone le diverse potenzialità di influenza e di persuasione. L'analisi dei due mezzi di comunicazione – al di là dei giudizi di merito – appare tuttora valida e attuale, ancor più se come termine comparativo, al teatro si sostituisse oggi la televisione:

Cercherò di dimostrare che il Teatro e la Stampa sono armi molto diverse. [...] e le ferite inferte dall'una possono rivelarsi dieci volte più gravi e terribili di quelle dell'altra [...]. Credo sia molto difficile dare ad una satira *stampata*, o ad un libello, metà della forza, o del credito di una *recitata*. La più abile o evidente menzogna, o anche solo una vaga allusione che abbia calunniato un grand'uomo, può essere letta da alcune persone con un sorriso sprezzante o, male che vada, può imporsi solo ad una persona alla volta: ma quando le parole della stessa credibile robaccia saranno ripetute a teatro, tra la folla di

⁵² *Ivi*, p. 2.

⁵³ Christopher Hill nota come il conseguimento della libertà di stampa sia dipeso più dall'esigenza di dare libero corso alla imprenditorialità degli stampatori che da quella di affermare un diritto, in *Reformation to Industrial Revolution*, Harmondsworth, Penguin Books, 1967, (trad. it. a cura di V. GHIRELLI, *La formazione della potenza inglese*, Torino, Einaudi, 1977, p. 224).

ascoltatori, l'arguzia in esse contenuta può essere sopravvalutata, può unire ed entusiasmare un'intera massa di malfidenti, o di ignoranti, e portarli ad una ovazione; e non solo: gli applausi isolati di una ventina di maligni, tra le centinaia di ascoltatori silenziosi, possono essere scambiati per segnali di un'approvazione generale, come di frequente è accaduto, riuscendo spesso ad attirare dalla loro parte gli indifferenti e gli ottusi, i quali piuttosto di passare per quelli che non hanno colto il Concetto, si uniscono alle risate⁵⁴.

Tuttavia nel 1740, quando Colley Cibber fa queste riflessioni, le possibilità che il teatro fosse usato per diffondere 'credibile robaccia' oppure, a seconda dei punti di vista, scomode verità, erano state drasticamente ridotte, e l'*actor-manager* nel prosieguo del suo scritto se ne compiace apertamente.

Pochi anni prima, nel 1737, il Parlamento aveva infatti approvato una legge nota con il nome di *Stage Licensing Act*, con la quale da un lato si ordinava la chiusura di tutti i teatri ad esclusione di quelli in possesso di autorizzazione regia, dall'altro veniva disposto il ripristino e la riorganizzazione dell'istituto della censura⁵⁵.

A seguito della crescita della domanda di intrattenimento avvenuta all'inizio del secolo per i motivi già illustrati, tra il 1705 e il 1732 oltre ai due teatri patentati, il Lincoln's Inn Fields e il Drury Lane, ne erano stati costruiti altri sei⁵⁶. Questi teatri non furono mai contemporaneamente in uso, e solo tre di essi operarono illegalmente, ma la loro edificazione dimostra che l'attività spettacolare stava attraversando una fase di espansione, e indica inoltre come la violazione della legge fosse sostanzialmente tollerata. Questa situazione si protrasse fino ai primi anni Trenta, quando le autorità furono subissate da una sequela di proteste, culminata nel marzo 1735 con la presentazione presso la Camera dei Comuni della proposta di legge *Bill for restraining the Number of the Houses for playing of Interludes and for the better regulating common Players of Interludes* [Legge per limitare il numero dei teatri adibiti alla rappresentazione di interludi e per una migliore regolamentazione degli attori]. Al di là delle intenzioni evidenti nel nome stesso della proposta di legge, ovvero il ristabilimento del regime di duopolio dei teatri, era noto a tutti che tale scopo non era l'unico, e nemmeno il principale. La finalità principale della proposta di legge, che fu respinta, e di quella approvata invece due anni dopo, era infatti di restituire all'istituto della censura l'autorità necessaria ad esercitare un efficace controllo sulla produzione teatrale. Produzione che

⁵⁴ C. CIBBER, *An Apology...* cit., vol. I, pp. 289; 294-295.

⁵⁵ Sugli effetti che la legge produsse sulla censura teatrale fino al 1824, cfr. L.W. CONOLLY, *The Censorship of English Drama 1737-1824*, San Marino, Cal., Henry E. Huntington Library and Art Gallery, 1976.

⁵⁶ Il Queen's Theatre in the Haymarket (1705) noto dal 1710 come Opera House; il secondo Lincoln's Inn Fields (1714); il Little Theatre in the Haymarket (1720); Il primo Goodman's Fields (1729); il Covent Garden (1732); il secondo Goodman's Fields (1732).

soprattutto nell'ultimo decennio, con la satira politica e sociale, aveva avuto uno sviluppo imprevedibilmente pericoloso.

Si è visto come in precedenza, prima tra il 1679-1684 e poi negli ultimi anni del secolo, si fosse presentata la necessità di restituire rigore alla censura, e quali misure fossero state adottate. In entrambi i casi, al giro di vite era seguito un periodo di rilassamento, in cui il *Master of the Revels* era tornato ad interpretare la sua carica più che altro come una vantaggiosa sinecura⁵⁷.

A dare l'avvio alla dirompente reazione a catena che nel 1737 porterà all'approvazione dello *Stage Licensing Act* – un vero spartiacque nella storia del teatro inglese, la data forse più importante e più carica di conseguenze di tutto il secolo – fu la pièce che stabilirà il record per numero di rappresentazioni a Londra nel diciottesimo secolo, nonché una tra le poche a tenere saldamente il palcoscenico ancor'oggi, e cioè *The Beggar's Opera* [L'opera del mendicante] di John Gay, andata in scena al teatro di Lincoln's Inn Fields il 29 gennaio 1728.

Alla base del successo vi fu l'originale combinazione di una serie di elementi di particolare efficacia dal punto di vista spettacolare e drammatico. Tagliente satira politica e sociale prontamente leggibile da tutti i londinesi, e al tempo stesso spassosa parodia dei generi spettacolari allora in auge – soprattutto dell'opera italiana e della produzione teatrale autoctona influenzata da essa – lo spettacolo ebbe una presa immediata sul pubblico anche grazie alle sessantanove canzoni contenute. L'inserimento di parti musicali nel tessuto drammatico non era ovviamente una novità, ma nella *Beggar's Opera* le arie delle canzoni erano già note, a volte notissime a tutto il pubblico⁵⁸. La riconoscibilità delle arie era funzionale a far cogliere lo scarto esistente con il contenuto dei testi: tale scarto, derivante dalla decontestualizzazione delle musiche alle quali erano ora associati versi di tono affatto diverso rispetto agli originali, fu uno dei veicoli più efficaci di trasmissione della satira, e gli effetti ottenuti tra i più graditi al pubblico.

Tempestive quasi quanto il successo, all'indirizzo della *Beggar's Opera* giunsero anche contestazioni di ordine morale. In una lettera pubblicata sul «London Journal», un anonimo lettore rimproverò Gay per aver fatto di un bandito «the hero of the drama», per aver realizzato uno spettacolo «dove quasi tutti i personaggi sono viziosi e criminali, dove i più bassi principî sono presentati nella ma-

⁵⁷ Nel 1737 la carica fu soppressa, e istituito un apparato burocratico di modeste dimensioni ugualmente dipendente dal *Lord Chamberlain*.

⁵⁸ Gay era un esperto scrittore di ballate, e fu lui stesso a scegliere i brani musicali da utilizzare. La fonte a cui attinse principalmente fu *Pills to Purge Melancholy*, una raccolta di testi e spartiti musicali curata da Thomas D'Urfey comprendente canzoni inglesi, scozzesi e irlandesi, brani di compositori famosi e altre arie di opere di successo. Fece inoltre ricorso alla raccolta *Orpheus Caledonius* di William Thomson e utilizzò anche musiche di Händel (per il quale nel 1719 aveva scritto il libretto dell'opera *Acis and Galatea*). L'orchestrazione fu affidata a John Ch. Pepusch, autore anche dell'*ouverture*.

niera più allettante», rendendosi in tal modo colpevole di «instillare la corruzione e la dissolutezza nei virtuosi», e di generare «non indignazione o compassione, ma risate e allegria»⁵⁹.

E come è noto, al centro della vicenda Gay aveva proprio collocato un bandito. Ma non fu questo a sollevare più clamore, quanto il fatto che nel bandito Macheath tutti i londinesi riconobbero distintamente “the Great Man”, come chiamavano il loro potentissimo primo ministro Sir Robert Walpole. Lui, e la sua corrotta amministrazione, divennero tra i bersagli preferiti – benché non unici ed esclusivi – delle satire che andarono moltiplicandosi sulla carta stampata e a teatro, come lo scrittore Tobias Smollett ricordò qualche anno più tardi:

Gli errori della sua condotta, il mistero di quella corruzione che aveva così efficacemente ridotto a sistema, e tutte le macchie vergognose della sua amministrazione furono esposte e messe in ridicolo non solo nelle pubblicazioni periodiche a carattere politico prodotte dalle più autorevoli firme, ma anche in una serie di spettacoli teatrali che riscosse tra la popolazione un successo fuori dal comune⁶⁰.

John Gay aveva più di un motivo di livore nei confronti di Walpole. Il drammaturgo era infatti uno dei tanti piccoli e medi azionisti della Compagnia dei mari del Sud rovinati nel 1720 dal gigantesco crack finanziario noto con il nome di “South Sea Bubble”. Walpole, che allora non era ancora primo ministro, non ebbe alcun ruolo nel fallimento, ma, incaricato della gestione della crisi, aveva sfruttato l’occasione per accrescere e consolidare il suo potere salvando la corte e i grandi finanziatori, e lasciando i piccoli investitori al loro destino.

È forse da mettere in relazione anche a questa circostanza l’invenzione del personaggio del mendicante-autore, e da leggere come riferimento autobiografico la sua battuta d’esordio, dove dice che «se la povertà fosse titolo di poesia, sono sicuro che nessuno possa discutere il mio»⁶¹. Nonostante il successo di alcuni scritti, le condizioni economiche di Gay erano tutt’altro che floride, e con ogni probabilità non aveva riposto eccessive speranze nemmeno sulla possibilità di migliorarle grazie alla *Beggar’s Opera*. Del resto, non era il solo a non aspettarsi il prorompente e immediato successo che invece ottenne. Non se lo aspettava Colley Cibber, l’impresario del Drury Lane a cui Gay aveva precedentemente

⁵⁹ «London Journal», 20 aprile 1728, citato in *A Register of English Theatrical Documents, 1660-1737*, a cura di R.D. HUME e J. MILHOUS, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1991, 2 voll.; vol. II, p. 729.

⁶⁰ W. COBBETT, *The parliamentary history of England, from the earliest period to the year 1803*, 10, 1812, p. 319, citato da P.J. CREAM, *The Stage Licensing Act of 1737*, in «Modern Philology», 35, 1938, p. 248.

⁶¹ «If Poverty be a Title to Poetry, I am sure nobody can dispute mine». J. GAY, *The Beggar’s Opera*, introduzione.

proposto la pièce ricevendone un rifiuto. Non se lo aspettava James Quin⁶², il più grande attore in attività, che non aveva voluto interpretare la parte di Macheath affidata pertanto al semiconosciuto Thomas Walker⁶³. Nemmeno John Rich⁶⁴, l'impresario del teatro, doveva avere tanta fiducia, se è vero che si convinse a produrre lo spettacolo perché la duchessa di Queensberry, protettrice di Gay, assicurò copertura finanziaria in caso di insuccesso e se, come sembra, fu sempre per le sue insistenze che decise di dotare la pièce di un accompagnamento orchestrale, inizialmente non previsto nonostante la massiccia presenza di canzoni.

Le peculiari caratteristiche della *Beggar's Opera* si stabilizzarono nella forma spettacolare della *ballad opera*. L'esistenza di antecedenti o di fonti alle quali Gay avrebbe attinto in modo più o meno consapevole è stata a volte considerata un fattore che ne inficierebbe l'originalità e quindi, in un certo modo, il valore, mentre giustamente Allardyce Nicoll, senza per questo sminuirne i caratteri innovativi, né tantomeno il pregio, iscrive la *ballad opera* in una linea di sviluppo della drammaturgia inglese⁶⁵. Negli anni immediatamente successivi il genere ebbe molta fortuna, con una proliferazione di *ballad operas* che spesso richiamavano anche nel titolo l'illustre prototipo⁶⁶. Per citarne alcune, *The Lover's Opera* [L'opera dell'innamorato] (1729) di William R. Chetwood, *The Beggar's Wedding* [Il matrimonio del mendicante] (1729) di Charles Coffey, *The Fool's Opera* [L'opera

⁶² James Quin (1693-1766), attore. Dopo un probabile debutto a Dublino nel 1712, città in cui la sua famiglia si era trasferita, la prima prova in un teatro londinese si colloca forse nel 1714, al teatro di Drury Lane. Nel 1718 entrò a far parte della compagnia di John Rich, inizialmente al teatro di Lincoln's Inn Fields, e poi al Covent Garden, dove rimase fino al 1734 interpretando con buon successo parti comiche e tragiche. Si distinse particolarmente nei ruoli shakespeariani di Othello, Falstaff e Lear, e in quelli di Sir John Brute in *The Provok'd Wife* [La moglie provocata] (1697) di John Vanbrugh e di Fainall in *The Way of the World* [Così va il mondo] (1700) di William Congreve. Dal 1734 al 1741 fu al Drury Lane e, dopo una stagione a Dublino, tornò al Covent Garden fino al ritiro nel 1751.

⁶³ La fama di Thomas Walker (1698-1744), attore attivo dal 1715 al 1742, è da mettere in relazione soprattutto a questa interpretazione. È lui a troneggiare al centro della scena del celebre dipinto di William Hogarth, che raffigura un momento dello spettacolo. Vedi fig. 3.

⁶⁴ John Rich (1692?-1761), attore e impresario teatrale. Nel 1714, alla morte del padre Christopher, ereditò il teatro di Lincoln's Inn Fields. Lì, mise in scena nel 1728 *The Beggar's Opera* [L'opera del mendicante] di John Gay, il cui successo (e i proventi da esso derivati), gli permisero di costruire un teatro nuovo e più ampio, il Covent Garden, inaugurato nel 1732. Lo condusse fino all'anno della morte, rappresentandovi con enorme successo numerosissime pantomime di sua creazione, dove egli stesso si esibiva nel ruolo di Arlecchino con il nome d'arte di John Lun.

⁶⁵ A. NICOLL, *A History of English Drama...* cit., vol. II, pp. 237-239. Viola Papetti ripercorre tale linea di sviluppo e rileva punti di contatto con la *comédie en vaudeville* francese, in *John Gay o dell'eroicomico*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1971, pp. 125-133.

⁶⁶ Roger Fiske elenca le quaranta *ballad operas* messe in scena e pubblicate con le loro arie tra il 1728 e il 1736, in *English Theatre Music in the Eighteenth-Century*, London, Oxford University Press, 1986 [1973], pp. 597-598.

dello sciocco] (1731) di Tony Aston, *The Village Opera* [L'opera del villaggio] (1729) di Charles Johnson (che ebbe enorme fortuna nella versione del 1762 di Isaac Bickerstaff *Love in a Village* [Amore in un villaggio]). Ma nemmeno le migliori pièces tra le numerose prodotte – se considerate singolarmente – ottennero un successo paragonabile al modello a cui si ispiravano, e molto di rado la loro fama varcò la soglia del diciannovesimo secolo. Con buona probabilità nemmeno *Polly*, scritta da Gay stesso come *sequel* forse quando era ancora in corso il primo ciclo di rappresentazioni della *Beggar's Opera*, sarebbe riuscita ad eguagliarne il fenomenale successo, ma per questa *ballad opera* la prova del palcoscenico arrivò solo nel 1777. A suo tempo, infatti, la messinscena fu bloccata dal *Lord Chamberlain*, il quale agì come *longa manus* del primo ministro Walpole⁶⁷.

Nonostante il potere dei personaggi che solitamente venivano presi di mira, la satira politica ebbe la briglia abbastanza sciolta ancora per qualche anno, trovando ospitalità soprattutto nei teatri illegali e, in particolare, al Little Theatre in the Haymarket. Il teatro visse i suoi momenti di maggiore vitalità e successo quando, prima tra il 1730 e il 1731 e poi tra il 1736 e il 1737 ebbe come impresario Henry Fielding, anche se gli spettacoli da lui messi in scena contribuiranno in modo decisivo a creare quel clima incandescente che porterà allo *Stage Licensing Act*⁶⁸. Soprattutto i *burlesques* scritti dallo stesso Fielding, un genere che ben si prestava alla satira politica, sociale e di costume.

Come genere spettacolare, il *burlesque* era nato con il successo di *The Rehearsal* [La prova] di George Villiers, duca di Buckingham, rappresentato nella sua prima versione nel 1663 e poi riproposto in vari adattamenti diventando un *mainstay* dei teatri nel secolo successivo. A volte parodia di un dramma in voga, ma più spesso finalizzato a mettere in ridicolo un genere spettacolare o un particolare autore, il *burlesque* si presentava spesso, come nell'opera di Buckingham, nella forma di un *rehearsal*, rappresentando con una sorta di “teatro nel teatro” la simulazione delle prove di uno spettacolo. *Hurlothrumbo; or, The Super Natural* [Hurlothrumbo, ovvero Il sovrumano] rappresentato con grande successo nel 1729, e scritto da Samuel Johnson dello Cheshire (da non confondere con il più noto Samuel Johnson⁶⁹), diligeva ad esempio lo stile di Milton e le idee di Shaf-

⁶⁷ *Polly*, tuttavia, fu pubblicata nel 1729. Probabilmente il divieto di rappresentazione contribuì in larga misura a farne un notevole successo editoriale, rendendo a Gay una somma ingente, forse addirittura il doppio di quella già considerevole ottenuta con *The Beggar's Opera*.

⁶⁸ Tratta in modo approfondito questo periodo R.D. HUME, *Henry Fielding and the London Theatre. 1728-1737*, Oxford, Clarendon Press, 1988.

⁶⁹ Samuel Johnson (1709-1784), lessicografo, critico e poeta. Dopo il fallimento e la morte del padre, libraio, fu costretto a interrompere gli studi ad Oxford e a tornare a Lichfield, suo paese natale, e a dedicarsi all'insegnamento. Dato lo scarso successo della scuola da lui fondata, decise di tentare la fortuna a Londra, dove si recò nel 1737 insieme a David Garrick, suo allievo e concittadino. Raggiunse una piena affermazione in campo letterario solo nel 1755, con la pub-

tesbury sulle potenzialità didattiche della commedia; i difetti dell'Opera italiana costituivano invece l'argomento di *The Dragon of Wantley* (1737) di Henry Carey, autore anche di una parodia delle *heroic tragedies* della Restaurazione dal titolo *Chrononhotonthologos, The Most Tragical Tragedy that ever was Tragediz'd* [*Chrononhotonthologos, la più tragica tragedia che sia stata mai tragedizzata*] (1734), dove erano prese in giro anche la pantomima e l'Opera.

Tra le opere teatrali di Fielding, quella che in assoluto riscosse più consensi fu un *burlesque* in cui, oltre a mettere alla berlina i generi drammatici allora di moda, venivano presi di mira il primo ministro e la classe politica nel suo complesso. Già dal titolo si capisce quali fossero contenuti e bersagli: *Pasquin, A Dramatick Satire of the Times, being the Rehearsal of Two Plays, viz. A Comedy call'd, The Election; and a Tragedy call'd, The Life and Death of Common-Sense* [Pasquino, una satira drammatica sui tempi correnti, che consiste nella prova di due drammi, e cioè una commedia intitolata L'elezione; e una tragedia intitolata Vita e morte del buonsenso]⁷⁰. Nella pièce, il personaggio dell'autore della commedia insiste affinché i personaggi del candidato, del sindaco e dei consiglieri mostrino agli spettatori in sala le mazzette che si scambiano, e viene anche evidenziato il sistema clientelare con cui i candidati si assicuravano i voti attraverso consistenti ordinativi di merci. Se il riferimento alla corruzione della classe politica voleva avere un valore generale, quello alle elezioni era specifico. Due anni prima, nel 1734, le elezioni politiche si erano svolte in un momento in cui la fortuna di Walpole sembrava in declino e, per risollevarla, il primo ministro non aveva badato a spese.

David Garrick⁷¹, che all'epoca viveva nel suo paese d'origine, Lichfield, e non aveva ancora intrapreso la professione di attore, offre un'interessante testimonianza delle forme che poteva assumere la satira politica in provincia. In una lettera al padre, racconta che nel corso di una festa popolare un Arlecchino aveva distribuito alla popolazione un volantino che si potrebbe definire di propaganda anti-governativa. Era una finta locandina, dove si annunciava che la «Norfolk Company of Artificial Comedians» (la «Compagnia delle marionette di Norfolk»: il governo presieduto da Walpole, originario di Norfolk), avrebbe rappresentato presso il «Robin's great Theatrical Booth in Palace Yard» («il grande baraccone

blicazione del *Dictionary of the English Language*, e successivamente con l'edizione delle opere shakespeariane da lui curata e completata nel 1765. Tra i primi e più validi collaboratori del «Gentleman's Magazine», fondò lui stesso due periodici, «The Rambler» e «The Idler». Scrisse una tragedia, *Mahomet and Irene*, la cui fallimentare messa in scena lo convinse a non cimentarsi mai più con la drammaturgia. Nel 1764, insieme al pittore Sir Joshua Reynolds, diede vita al famoso *Literary Club*. La biografia di Johnson, scritta dall'amico James Boswell, ha permesso di conoscere la sua interessante ed eccentrica personalità, al contempo fornendo utilissime informazioni sull'ambiente letterario, artistico e teatrale dell'epoca.

⁷⁰ Andò in scena il 5 marzo 1736, ed entro la fine della stagione ebbe sessantatré repliche.

⁷¹ Vedi il profilo biografico nella parte a lui dedicata nell'antologia, pp. 155-156.

teatrale di Robertino in Palace Yard”: la sede del parlamento) un «Comical & Diverting Play of Seven Acts» (“un dramma comico e divertente in sette atti”: la legislatura, di durata settennale), in cui sarebbero state riproposte le gustose scenette dei «two Blundering Brothers, with the Cheats of Rabbi Robin, Prime Minister to King Solomon» (“due fratelli imbroglioni, con le furberie del rabbino Robertino, primo ministro di re Salomone”: il rioletto Walpole e suo fratello Horatio, ambasciatore), con la partecipazione di «a New Set of Puppets as big as life, chief Part of which have been brought from ye Country, at a very great Expence» (“una nuova squadra di marionette di grandezza naturale, gran parte delle quali sono state portate dalla provincia, con grande esborso di denaro”: i nuovi componenti del Parlamento, i cui seggi di borgo erano stati comprati a prezzi altissimi)⁷².

Le opere drammatiche di Fielding giocarono un ruolo fondamentale nello scatenare gli eventi che avrebbero portato allo *Stage Licensing Act*, anche se ad innescare la miccia fu una farsa che non venne mai rappresentata, né pubblicata. Nel marzo 1737, sul periodico «Common Sense, or The Englishman’s Journal», apparve una satira intitolata *The Vision of the Golden Rump* [La visione del dere-tano (e/o del parlamento) d’oro]. La rivista era stata fondata solo un mese prima da Lord Chesterfield⁷³, un acerrimo avversario politico di Robert Walpole, e come è abbastanza prevedibile, la satira pubblicata si scagliava ferocemente, usando toni piuttosto scurrili, contro di lui e la sua amministrazione. Quando nel maggio successivo, nel pieno dello scandalo suscitato dalla satira, la versione teatrale che ne era stata tratta fu proposta ad Henry Giffard, impresario di un teatro illegale⁷⁴, questi si era rivolto immediatamente al primo ministro, sperando di ottenere la sua gratitudine. Walpole sottopose all’attenzione del re e del Parlamento i brani più offensivi della farsa, mettendo in moto il meccanismo che portò alla defini-

⁷² D.M. LITTLE, G.M. KAHRL e P. DE K. WILSON (a cura di), *The Letters...* cit., lett. n. 14, p. 15.

⁷³ Philip Dormer Stanhope (1694-1773), quarto conte di Chesterfield, uomo politico, diplomatico e scrittore, attualmente noto soprattutto per le *Letters to his Son*. Amante e profondo conoscitore del teatro, intrattenne intensi e duraturi rapporti di amicizia con i maggiori esponenti dell’ambiente teatrale.

⁷⁴ Henry Giffard (1699-1772), attore e impresario teatrale. Rilevò il teatro di Goodman’s Fields nel 1731 e lo diresse fino al 1736, quando assunse la gestione del Lincoln’s Inn Fields. Entrambi i teatri furono chiusi l’anno seguente per effetto dello *Stage Licensing Act*, alla cui approvazione contribuì, sia pure involontariamente, Giffard stesso. Utilizzando l’espedito della “concert formula”, nel 1740 tornò ad insediarsi al Goodman’s Fields, solo per assistere alla definitiva chiusura del teatro due anni dopo. Prestò la propria opera come attore ancora per qualche anno al Drury Lane e al Covent Garden. Il rinnovamento portato nel repertorio e la sua opera di formazione professionale di una generazione di attori, di cui fa parte anche David Garrick, sono meriti riconosciuti a Giffard solo in tempi relativamente recenti.

zione e all'approvazione della legge⁷⁵. In passato Walpole aveva tentato altre volte – senza successo – di mettere in atto qualche azione repressiva che risolvesse il problema alla radice⁷⁶, ma solo ora, con il clima che le opere di Fielding e la vicenda di *The Vision of the Golden Rump* avevano creato, egli fu in grado di portare a buon fine il suo progetto di imbavagliare il teatro.

L'abate Jean-Bernard Le Blanc, in visita nel 1737 in Inghilterra, notò come l'approvazione della legge avesse «provocato un generale malcontento nella nazione, e fosse stata apertamente avversata sugli organi di stampa: in tutte le *coffee-houses* di Londra se ne discuteva come di una legge ingiusta, e manifestamente contraria alle libertà del popolo inglese»⁷⁷. E tuttavia, il vibrante discorso alla Camera dei Lords pronunciato da Lord Chesterfield contro la legge, è rimasto nella memoria non solo perché costituì l'unica forte e autorevole opposizione, ma anche perché si dovette aspettare il 1909 prima che la questione della censura teatrale fosse nuovamente affrontata in sede parlamentare, e addirittura il 1968 per vederla risolta con l'approvazione del famoso *Theatres Act*, con cui fu decretata l'abolizione della censura.

Oltre agli effetti dello *Stage Licensing Act* sulla produzione drammatica, certamente notevoli, ma di non facile valutazione, l'approvazione della legge ebbe come conseguenza immediata e concreta quella di colpire pesantemente il personale teatrale. Tra il 1728 e il 1737, nei teatri londinesi si era assistito ad un vistoso aumento del numero degli addetti: in particolare gli attori, che prima del 1728 erano circa 130, nel 1737 avevano raggiunto le 300 unità. Da un giorno all'altro, questi lavoratori si trovarono nella difficile situazione di contendersi un numero di posti di lavoro drasticamente ridotto per la chiusura di tutti i teatri ad esclusione del Drury Lane e del Covent Garden, gli unici ad operare nella legalità. E per loro non si prospettava solo – si fa per dire – lo spettro della disoccupazione e

⁷⁵ Pochi anni più tardi Theophilus Cibber ipotizzò che tutta la vicenda fosse stata interamente orchestrata da Walpole: «Supponiamo, Signore, che questa stessa farsa *Golden Rump* sia stata scritta seguendo le direttive di un certo *great Man*, infarcendola il più possibile di scurrilità e falsità. Supponiamo che *Giffard* abbia ricevuto un suggerimento su come agire in questa faccenda, [...] supponiamo che gli sia stata promessa una *Licenza*, o un equivalente [...]». T. CIBBER, *An Apology for the Life of Mr. T..... C....., comedian. Being a proper sequel to the Apology for the Life of Mr. Colley Cibber, comedian. With an historical view of the stage to the present year. Supposed to be written by himself. In the stile and manner of the Poet Laureat*, London, J. Mechell, 1740, p. 116. È stato anche pensato che l'autore della farsa fosse Fielding.

⁷⁶ Nel 1733 aveva caldeggiato una proposta di legge tesa a ristabilire il regime di duopolio dei teatri, ma essa fu respinta, destino condiviso da quella già citata del 1735.

⁷⁷ Il brano, tradotto in inglese da una lettera dell'Abbé Le Blanc, viene riportato da Edmund Bellchambers nella sua edizione dell'*Apology* di Colley Cibber (London, W. Simpkin & R. Marshall, 1822), e a sua volta citato dal curatore dell'edizione da me utilizzata, R.W. Lowe, nota 278.1, vol. I.

dell'indigenza, ma anche la possibilità di essere perseguiti penalmente, rischiando di finire in prigione. La legge stabiliva infatti che gli attori potessero esercitare la professione solo se provvisti di un ingaggio presso uno dei due teatri patentati: se trovati a recitare senza un regolare contratto potevano essere accusati di violare il *Vagrant Act*, che considerava vagabondi e pertanto passibili di arresto tutti i cosiddetti "masterless men", gli uomini senza padrone⁷⁸.

In realtà, non si verificò mai una simile eventualità. Infatti, se lo *Stage Licensing Act* fu applicato con tempestiva inflessibilità per quanto atteneva la censura dei testi drammatici, negli anni immediatamente successivi il 1737, nonostante il divieto, alcuni teatri riuscirono a funzionare ugualmente, grazie a stratagemmi a volte anche molto ingenui⁷⁹. Le autorità ostacolarono queste iniziative, ma senza particolare sollecitudine né eccessiva fermezza: una relativa tolleranza a cui tuttavia non fece seguito una legalizzazione, anche parziale, di quelle attività spettacolari, come tale atteggiamento sembrerebbe in qualche modo anticipare. Con il passare del tempo, si assistette al contrario ad una inversione di tendenza, dovuta soprattutto alle pressioni esercitate sulle autorità dagli impresari dei due teatri patentati, sempre più stanchi di una concorrenza lesiva dei loro diritti e soprattutto dei loro interessi. Il punto di svolta si colloca nel 1747, quando la situazione creata grazie a quella certa elasticità con cui era stata applicata la legge fino ad allora, che aveva consentito la sopravvivenza in molti casi decorosa di un certo numero di lavoratori dei teatri, subì un cambiamento repentino. Il principale promotore dell'azione repressiva che portò con una certa rapidità all'eliminazione della concorrenza fu il manager che quell'anno assunse la conduzione del teatro di Drury Lane, David Garrick.

Già figura di prima grandezza della scena teatrale londinese come attore, grazie ad un'abilità imprenditoriale assolutamente fuori dal comune e alle circostanze che seppe sfruttare al meglio, David Garrick per circa quarant'anni (fino al suo ritiro nel 1776) dominò il teatro anche dal punto di vista politico ed economico. Artefice di una razionalizzazione del sistema di gestione del teatro, attraverso l'accentramento di ogni potere decisionale e con il mantenimento di un costante e attento controllo su ogni settore dell'attività, Garrick seppe dare a quello che già da qualche anno, seppure a fasi alterne, era diventato un "profitable business", un assetto e le caratteristiche proprie di una impresa commerciale perfettamente organizzata e altamente redditizia.

⁷⁸ Il *Vagrant Act*, approvato nel 1714 dalla regina Anna, era l'ultima riaffermazione in ordine di tempo delle numerose leggi emanate contro mendicanti e vagabondi fin dal XIV secolo. Particolarmente nota quella del 1572, l'*Acte for the punishment of Vagabondes and for the Relief of the Poore & Impotent*, con la quale la regina Elisabetta I aveva incluso tra le categorie perseguibili anche gli attori girovaghi allo scopo di proteggere e definire lo status degli attori che indossavano la livrea, ovvero quelli al servizio suo e di altri nobili mecenati.

⁷⁹ Si fa cenno a questi stratagemmi a p. 180 e nota 7.

Con una serie di interventi legislativi da lui fortemente invocati e sostenuti, tra il 1748 e il 1752 fu imposto prima ai baracconi delle fiere e poi ai teatri privi di licenza il divieto di rappresentare drammi: era esattamente quanto la legge del 1737 aveva già stabilito, ma da allora l'interdizione fu osservata con assoluto rigore. Molti attori furono costretti a cambiare mestiere, altri a cercare un modo per sbarcare il lunario nei circuiti di provincia o più lontano ancora, come fece nel 1752 Lewis Hallam, il quale, dopo essersi destreggiato meglio che poté negli anni precedenti, insieme ad una piccola compagnia di attori decise infine di cercare miglior fortuna in America⁸⁰. L'unico che nei decenni successivi riuscì ad esercitare un'attività drammatica autonoma e indipendente dai teatri patentati, sia pure in modo non costante e regolare, fu Samuel Foote. Nel 1766 gli fu anche rilasciata una licenza *ad personam* (ottenuta in circostanze piuttosto particolari), che però gli permetteva di mettere in scena i suoi spettacoli esclusivamente nella stagione estiva, quando il Drury Lane e il Covent Garden erano chiusi.

Gli anni tra il 1747 e il 1776 furono così marcatamente caratterizzati dalla presenza e dall'influenza di David Garrick come impresario (come attore già dal 1741), che la storiografia teatrale li definisce "dell'età di Garrick", il primo periodo della storia del teatro inglese a prendere il nome da un attore. Questa periodizzazione, e la sua definizione, non sono mai state oggetto di discussione tra gli studiosi, perché si tratta di una logica e naturale ratifica di quanto già i contemporanei di Garrick – cronisti, critici e pubblico – avevano visto e riconosciuto in lui, identificando molto precocemente nella sua persona il tratto più distintivo dell'epoca, tanto che il 1776, l'anno del suo ritiro, può essere considerato come una data spartiacque.

Le opinioni talvolta si dividono tra coloro che vedono nella sua recitazione innovativa – secondo alcuni rivoluzionaria – l'elemento più rilevante dell'età che da lui prende il nome, e chi ritiene sia stato invece preponderante il suo peso e la sua influenza come impresario. In termini anche solamente cronologici, David Garrick fu prima di tutto un attore. Un attore dal talento così grande e talmente in sintonia con i tempi, che se anche fosse stato privo di ambizioni e di capacità imprenditoriali, oppure se gli fosse mancata la possibilità di diventare un potente manager, avrebbe avuto comunque una carriera piena di riconoscimenti e di soddisfazioni. Se difficilmente senza il suo straordinario successo nella recitazione (e l'abilità nell'amministrarlo) avrebbe potuto arrivare a dirigere uno dei due teatri maggiori di Londra, va tuttavia sottolineato che la sua posizione di impresario gli permise di gestire in piena libertà e autonomia l'attività di attore⁸¹.

⁸⁰ Cfr. M. RUSSO, *Origini del teatro nordamericano (secoli XVII e XVIII)*, Firenze, Le Lettere, 1998, p. 72 e sgg.

⁸¹ In realtà, Garrick condusse il teatro in società con James Lacy, un uomo d'affari che aveva rilevato il Drury Lane nel 1744 dopo una disastrosa bancarotta, che però si occupò quasi esclusivamente del settore finanziario e contabile.

La sua figura si impone in modo così deciso sull'epoca, da rendere poi abbastanza arduo attribuire il giusto rilievo e l'adeguata importanza agli altri personaggi della scena teatrale, spesso relegati nella sua ombra. Un'ombra che certamente Garrick contribuì a rendere ancora più scura con una gestione nuova e inedita della sua persona e della sua immagine pubblica, anche in questo, forse soprattutto in questo, un vero anticipatore dei tempi. Intuì con grande tempestività come la crescente espansione della stampa la rendesse un prezioso mezzo di persuasione e di propaganda, e come tale la utilizzò. Fu il primo attore a diffondere la propria immagine ai contemporanei e a consegnarla ai posteri attraverso una quantità enorme di dipinti, incisioni, sculture, porcellane e perfino oggetti d'uso. Il numero dei suoi ritratti supera addirittura quello di molti grandi attori delle epoche successive, quando l'impiego della propria effigie come strumento pubblicitario si era ampiamente diffuso e stabilizzato, mentre il paragone con gli attori precedenti ne evidenzia la distanza. Basti pensare, ad esempio, che dell'attore Thomas Betterton, il dominatore della scena teatrale nei cinquant'anni successivi al 1660, ci è pervenuto un solo ritratto⁸².

Se con Garrick il teatro di Drury Lane, dopo alcuni anni in cui la cattiva gestione degli impresari precedenti lo aveva portato addirittura al fallimento, visse un lungo periodo di stabile prosperità, l'altro teatro patentato, il Covent Garden, godette degli effetti di una conduzione costante e oculata dell'impresario John Rich dal 1732 fino alla sua morte nel 1761, e anche negli anni successivi. Benché Rich sia ricordato soprattutto per essere stato il più grande Arlecchino inglese, la sua carriera come *actor-manager* fu più lunga e altrettanto fortunata, anche se certamente meno clamorosa, di quella dell'agguerrito *self-made-man* David Garrick. Di temperamento assai diverso, forse egli trasse il suo *understatement* dall'aver ereditato ciò che aveva, entrando in possesso del teatro di Lincoln's Inn Fields e dell'autorizzazione regia ad esso collegata alla morte del padre Christopher nel 1714, ma dimostrando tuttavia la capacità di amministrare bene quanto il destino gli aveva dato. A differenza di David Garrick, per il quale la promozione sociale costituiva uno dei principali obiettivi esistenziali, John Rich dimostrò un grande disinteresse e un distacco in qualche modo snobistico dal bel mondo.

La grande spinta propulsiva di inizio secolo, dopo aver portato a teatro i nuovi ricchi della borghesia emergente, aveva permesso negli anni Venti e Trenta un parziale accesso anche a classi sociali che non si erano più viste a teatro dal tempo

⁸² Nei quattro volumi del *Catalogue of Dramatic Portraits in the Theatre Collection of the Harvard College Library*, Lillian Hall elenca per David Garrick un numero di ritratti superiore a qualsiasi altro attore (ovviamente prima dell'avvento della fotografia), mentre nel *British Museum Catalogue of Engraved British Portraits*, Garrick è preceduto solo dalla regina Vittoria.

di Shakespeare. Ne è testimonianza la costruzione nel 1729 di un teatro (in realtà una vecchia officina riadattata) a Goodman's Fields, nell'allora periferico quartiere di Whitechapel, vicino alla City (ma fuori della sua giurisdizione) e piuttosto lontano dalla zona centrale dove si trovavano gli altri teatri. La posizione del teatro, e i suoi prezzi contenuti, avevano permesso agli abitanti del quartiere, perlopiù appartenenti alla *working class*, un lusso che da molto era stato loro precluso.

All'annuncio della prossima apertura del teatro, si scatenò una ridda di proteste da parte di chi paventava si potesse verificare ciò che qualche anno dopo, sul periodico «Gentleman's Magazine» fu descritto in questi termini:

La strada dove è costruito era precedentemente abitata da torcitori, tessitori, ecc. che davano lavoro agli operosi poveri; non appena fu eretto il teatro, gli affitti lievitarono e ora c'è un grappolo d'uva appeso quasi ad ogni porta, oltre ad esserci nelle vicinanze un *bagnio* o due; un'indubbia prova che Innocenza e Moralità non sono le conseguenze certe di un teatro⁸³.

Effettivamente i teatri fungevano da catalizzatori per attività commerciali finalizzate, a seconda del punto di vista, al divertimento o alla 'perdizione', quali appunto le taverne, le *coffee-houses*, i bordelli e le case da gioco. Chi già vedeva il teatro come "the high road to hell" (la strada maestra per l'inferno)⁸⁴, certo non approvava che le classi rimaste escluse per motivi di censo da una delle più pericolose fonti di corruzione fossero esposte ad un rischio fino ad allora riservato solo a chi stava meglio di loro, ma anche chi era di più ampie vedute non accettò di buon grado questo ulteriore allargamento della base sociale del pubblico. Ad avere a cuore l'integrità morale degli "industrious poor", erano soprattutto gli appartenenti a quella piccola o media borghesia, spesso i loro datori di lavoro, che risiedevano più o meno nelle stesse zone, e che da parte loro non si privavano né dei teatri né delle attività commerciali ad essi collegate. Nella prefazione alla commedia *The Twin Rivals* [I gemelli rivali] (1702), George Farquhar mette in luce l'ipocrisia delle classi borghesi emergenti, dicendo di aver sentito un abitante della City affermare che: «a prescindere da quanto pii possiamo apparire a casa, non

⁸³ «The Gentleman's Magazine», aprile 1735, p. 191. Sulle pesanti insegne di ferro all'ingresso degli esercizi commerciali veniva dipinta un'immagine emblema dei prodotti venduti; nel caso delle taverne il grappolo d'uva o la botte erano i più usati. Il *bagnio* era un bordello dove, oltre agli ovvi servizi che lo qualificavano come tale, veniva offerta ai clienti anche la possibilità di lavarsi, in quell'epoca un'opportunità da non sottovalutare.

⁸⁴ Ho tratto l'espressione dal titolo di uno dei tanti pamphlet in cui è denunciata l'immoraltà del teatro: *The Stage the High Road to Hell: being an essay on the pernicious nature of theatrical entertainments; shewing them to be at once inconsistent with religion, and subversive of morality. With strictures on the vicious and dissolute characters of the most eminent performers of both sexes. The whole enforced and supported by the best authorities, both antient and modern*, London, W. Nicoll and J. Williams, [1767?].

ci rechiamo mai in quella parte della città se non con l'intenzione di fare i depravati»⁸⁵.

I *play-goers* più assidui erano comunque persone di condizione economica almeno discreta, anche se agli occhi dei contemporanei, come si è visto, sembravano appartenere a tutti gli strati sociali. Tra loro vi erano aristocratici, che però con l'andare del tempo ai teatri drammatici preferirono il più esclusivo teatro d'opera, e borghesi, ovvero commercianti, banchieri, imprenditori, avvocati, medici e appartenenti alla classe impiegatizia, presenti in gran numero in una città che aveva già nei primi decenni del secolo un settore terziario molto sviluppato.

Per i motivi esposti, soprattutto dopo il 1747 gli spettatori dei ceti più bassi poterono recarsi a teatro più raramente, qualcuno al seguito dei padroni o entrando dopo la fine del secondo atto della pièce principale, quando il prezzo del biglietto veniva dimezzato. A chi non poteva permettersi nemmeno quello – la maggior parte della popolazione – rimasero le fiere e le feste popolari, o eventi come le esecuzioni capitali, spettacoli che presentavano il notevole vantaggio di essere gratuiti. William Hogarth immortalò proprio una pubblica impiccagione in una splendida incisione intitolata *The Idle Prentice executed at Tyburn* [L'apprendista ozioso giustiziato a Tyburn], dove l'immagine della folla assiepata sugli spalti montati per l'occasione restituisce con crudo realismo l'atmosfera festosa e l'interesse che quel tipo di avvenimento era in grado di suscitare⁸⁶. Dal 1783 il luogo destinato alle impiccagioni, talvolta significativamente chiamato 'teatro' di Tyburn, non ospitò più tali eventi. La vicinanza al nuovo quartiere residenziale di Mayfair (che già nel 1764 aveva portato alla fine della omonima fiera), era diventata ormai intollerabilmente imbarazzante per i suoi altolocati abitanti. Samuel Johnson vide nell'abolizione di Tyburn una prova della corruzione dei tempi, la dimostrazione che la società, in preda ad una smania insensata per i cambiamenti, era ormai così degenerata da non risparmiare nemmeno un'istituzione altamente educativa come quella.

Può apparire strano che nel lungo tempo in cui l'attività teatrale dovette sottostare alle rigide restrizioni imposte dalla legge (e da chi questa legge ebbe interesse a far osservare) il teatro abbia vissuto un periodo di prosperità e di sviluppo economico, ma ciò – libri contabili alla mano – corrisponde alla realtà dei fatti.

⁸⁵ Citato da C.J.L. PRICE, *Theatre in the Age of Garrick*, cit., p. 90.

⁸⁶ Nel 1747 uscirono due serie di stampe dal titolo *Industry and Idleness*, strettamente collegate l'una all'altra. In una delle due viene rappresentata la 'carriera' di un apprendista ozioso che si conclude con la sua impiccagione all'albero di Tyburn, soggetto dell'incisione citata; nell'altra si racconta invece la storia parallela e opposta di un giovane, anch'egli di umili origini, che grazie alla sua morigeratezza e laboriosità riesce ad essere eletto *Lord Mayor*. L'evento viene illustrato da un'incisione ugualmente interessante perché rappresenta il *Lord Mayor's Day*, festa che aveva luogo annualmente e che costituiva un'altra delle occasioni di divertimento gratuito per il popolo.

Nei primi decenni del secolo, come si è visto, l'espansione del fenomeno teatrale dovuto all'aumento del pubblico si era espresso anche nella costruzione di nuovi teatri. Se è piuttosto logico che dopo il 1737 non ne furono edificati altri in aggiunta a quelli esistenti, risulta invece abbastanza sorprendente che fino quasi alla fine del secolo gli impresari che si dividevano in esclusiva la torta del pubblico pagante, non ne abbiano costruiti di più grandi, limitandosi a ristrutturare i teatri esistenti per aumentarne la capienza. Grazie a questi lavori di ampliamento, si ritiene che tra il 1740 e il 1776 il numero di posti del Drury Lane sia raddoppiato da 1000 a 2000, mentre si è calcolato che il Covent Garden, più grande all'origine, potesse ospitare 1300-1400 spettatori nel 1732 raggiungendo le due migliaia di posti intorno al 1782.

Nel 1660, dopo aver abbandonato i vecchi teatri elisabettiani, le due compagnie da poco formate dei *King's Men* di Thomas Killigrew e dei *Duke's Men* di William Davenant cominciarono ad esibirsi in sale da tennis parzialmente ristrutturate in attesa di teatri che rispondessero meglio alle nuove esigenze. Non si sa esattamente quali furono le modifiche apportate a queste sale, ma si ritiene che il Gibbon's Tennis Court, denominato Vere Street Theatre di Killigrew, avesse caratteristiche come la scena fissa e la piattaforma a penisola che lo assimilavano maggiormente al teatro pubblico elisabettiano, mentre è attestato che Davenant predispose il Lisle's Tennis Court, ribattezzato Lincoln's Inn Fields Theatre, in modo da rendere possibile l'impiego di scenografie mobili sullo stile di quelle utilizzate per i *masques* di corte. Nel 1671 i *Duke's Men* si trasferirono nel nuovo teatro di Dorset Garden a Salisbury Court che Davenant, morto prima di vederlo ultimato, aveva commissionato all'architetto Sir Christopher Wren⁸⁷. Questo teatro non fu usato molto a lungo: nel 1682, come ho già ricordato, quando le due compagnie teatrali si unificarono a causa dei problemi economici che affliggevano entrambe, scelsero infatti di esibirsi al Drury Lane, benché fosse più piccolo e meno riccamente decorato. In seguito il Dorset Garden venne utilizzato per la messinscena dell'Opera, quindi per spettacoli acrobatici ed esibizioni di animali. Usato sempre più di rado per rappresentazioni drammatiche, fu demolito nel 1709. Lasciato quasi subito il Vere Street Theatre, Killigrew si trasferì in un edificio teatrale costruito su di un terreno precedentemente adibito a scuola di equitazione. In questo teatro, situato tra Drury Lane, strada da cui prese il nome, e Bridges Street, cominciò a usare scenografie simili a quelle impiegate da Davenant, spinto probabilmente dal successo riscosso da questi. In seguito all'incendio che nel 1672 lo distrusse, Killigrew decise di commissionare a Wren un nuovo

⁸⁷ Christopher Wren (1632-1723), architetto che svolse un ruolo fondamentale nella ricostruzione seguita all'incendio di Londra del 1666. Ai vertici della Massoneria fin dagli anni Sessanta, ne divenne Gran Maestro nel 1698.

teatro da costruire nello stesso luogo, ma potendo disporre di una superficie più vasta.

Si ritiene che il disegno dove è riprodotta la sezione longitudinale di un teatro, realizzato da Wren e ritrovato all'inizio del Novecento nella biblioteca del All Souls' College di Oxford, possa riferirsi al secondo teatro di Drury Lane, data la corrispondenza riscontrata con le misurazioni effettuate sul teatro nel secolo seguente⁸⁸. Vale la pena di soffermarsi su questo disegno poiché il Drury Lane costituisce l'archetipo su cui furono edificati i teatri successivi, e soprattutto in mancanza di altri documenti iconografici – progetti o rilevazioni architettoniche – che possano illustrare con sufficiente precisione come si presentassero i teatri in uso per quasi tutto il Settecento.

L'edificio, nel senso della lunghezza, misurava poco più di 34 metri, suddivisibili in tre zone quasi equivalenti, quanto a superficie occupata, costituite dalla sala, dal palcoscenico, e dalla parte destinata agli apparati scenografici e ai locali di servizio.

La sala comprendeva la platea, i palchi frontali, due gallerie, e per ogni lato due ordini di palchi. Complessivamente il teatro poteva contenere circa 700 spettatori, un numero certamente giustificato dalle sue dimensioni ridotte, ma che tuttavia, come ho già anticipato, andò via via aumentando senza che si rendessero necessari sostanziali interventi strutturali. La platea conteneva una decina di file di panche senza schienale disposte in modo da descrivere un arco di cerchio; i posti erano separati da segni che attribuivano ad ogni spettatore uno spazio di circa cinquanta centimetri. Il pavimento era inclinato, così che l'ultima panca nel fondo si trovava quasi alla stessa altezza del bordo del palcoscenico. Dal ridotto, due stretti passaggi situati ai lati opposti della sala, a ridosso delle mura esterne, conducevano alle porte di accesso alla platea.

Nei primi decenni del Settecento si diffusero vari sistemi tesi ad aumentare la capacità dei teatri e a sistemare più comodamente gli spettatori disposti a pagare per il privilegio. Questi metodi erano in uso soprattutto, ma non esclusivamente, in occasione delle beneficate, quando la persona o le persone a cui andavano gli utili della serata erano fortemente motivate ad avere "a full House", cioè il tutto esaurito, o anche di più. Uno dei modi per rendere più riservati, e costosi, un certo numero di posti, era quello di convertire provvisoriamente una parte della platea in palchi. Questi nuovi palchi venivano a formare quasi un corpo unico con i palchi frontali i quali, peraltro, si trovavano già normalmente in una posizione che li rendeva una sorta di continuazione della platea. Il dislivello tra i palchi frontali e la platea, infatti, era minimo, poco più di 30 centimetri.

Quando il Drury Lane fu costruito, non era prevista un'area ad uso esclusivo dell'orchestra, che forse veniva alloggiata in un palco laterale o sul palcoscenico.

⁸⁸ Vedi fig. 1.

Fu solo in un secondo tempo che la *music room*, come già nel periodo elisabettiano veniva denominato il luogo riservato all'orchestra, trovò la sua collocazione definitiva tra il palcoscenico e la platea, in uno spazio molto angusto che copriva circa due terzi della larghezza totale del palcoscenico. Nonostante fosse a malapena sufficiente a contenere i circa dieci componenti dell'orchestra (che durante la gestione di Garrick aumentarono fino a ventuno, con un conseguente probabile allargamento dell'area), per un certo tempo quella zona fu sfruttata per far posto ad alcuni spettatori. Voltaire, ad esempio, durante il suo soggiorno a Londra tra il 1726 e il 1728, quando si recava a teatro veniva fatto accomodare nella *music room*, per dargli modo di udire più distintamente le parole pronunciate dagli attori e al tempo stesso seguirle sul testo. Verso la fine degli anni Trenta, questa pratica cominciò ad essere scoraggiata: ciò che infatti era iniziato come un privilegio concesso a pochi era diventato un diritto preteso da molti. Per evitare che qualche spettatore occupasse di forza lo spazio dell'orchestra, venne messa una fila di punte metalliche lungo il bordo del palcoscenico e sulla bassa parete che separava l'orchestra dalla platea, come si può vedere nell'incisione *The Laughing Audience*, eseguita da William Hogarth in quel periodo⁸⁹. L'intento era anche di rendere un po' più difficoltoso l'accesso al palcoscenico a quegli spettatori che di quando in quando tentavano di salirvi per manifestare direttamente agli attori le loro opinioni sullo spettacolo in corso.

I palchi frontali, a cui si accedeva dal ridotto, contenevano quattro file di panche collocate in uno spazio unico simile ad una galleria. In pianta essi probabilmente descrivevano un arco di cerchio, il quale determinava sia la disposizione delle panche della platea sia la curvatura del proscenio, oltre naturalmente alla conformazione delle gallerie superiori. La parte centrale era chiamata palco reale, anche se è accertato che al monarca e ai suoi famigliari venisse riservato di norma uno dei palchi prospicienti il palcoscenico.

La prima galleria era detta *middle* o *first gallery*, mentre la seconda era chiamata *upper gallery*, e per accedere ad entrambe si salivano delle rampe di scale dal ridotto. Nel corso del Settecento furono creati dei posti a ridosso del soffitto denominati *slips*, letteralmente "scivoli", o *green boxes*. Successivamente presero anche il nome di *pigeon-holes*, "piccionaie".

Il disegno di Wren mostra chiaramente come ognuna delle pareti laterali fosse costituita da un'unica, massiccia struttura che stabiliva un collegamento tra sala e palcoscenico. Questa continuità veniva ribadita anche dal soffitto, il cui piano inclinato dall'ultima galleria si estendeva fino all'arco di proscenio fungendo egregiamente da cassa di risonanza. Una serie di larghi pilastri sostenevano e delimitavano sia i due ordini di palchi che si affacciavano sulla sala, sia la parte prospiciente il palcoscenico dove si trovavano le porte d'ingresso degli attori sovra-

⁸⁹ Vedi fig. 2.

state da palchi. I pilastri, che rendevano difficile la visione a molti spettatori, furono ben presto rimossi e sostituiti da altri più esili. Ai palchi laterali, che come quelli frontali erano costituiti da uno spazio unico, si accedeva percorrendo per un tratto il medesimo stretto corridoio che conduceva alla platea, e salendo poi delle rampe di scale.

Alessandro Verri, durante un soggiorno a Londra tra la fine del 1766 e l'inizio del 1767, frequentò assiduamente i teatri, e in una lettera al fratello Pietro li descrive:

I Teatri di Londra sono contrari precisamente di tutti gli altri teatri. I nostri e que' di Francia sono fatti a ferro di cavallo; questi sono più larghi nella facciata opposta al palco e si stringe successivamente nella minima larghezza, ch'è in fine del palco istesso. Questa struttura fa contenere moltissime persone nella sala: perché, massimamente in faccia, vi sono due vastissime gallerie l'una sotto l'altra e fatte a gradini, come gli anfiteatri romani, acciocché il capo di uno non gli impedisca chi gli sta dietro di vedere; e queste due gallerie contengono moltissime persone. La voce poi dei cantanti arriva da per tutto, perché non sono così immensi questi teatri come i nostri⁹⁰.

Quanto dice Verri sembra confermare che il Drury Lane (sicuramente il teatro di cui stava parlando), aveva la pianta a forma di ventaglio, come con ogni probabilità avevano anche il Covent Garden e il Goodman's Fields.

Il palcoscenico comprendeva una parte dove venivano collocate le scenografie e un'altra, a ridosso della platea, riservata all'azione drammatica, quest'ultima fiancheggiata da due porte d'ingresso per ciascun lato sormontate da altrettanti palchi. L'area in cui recitavano gli attori era attornata su tre lati dal pubblico: di fronte da quello della platea e lateralmente da quello dei palchi che si affacciavano direttamente sul palcoscenico. Alcuni studiosi inglesi hanno visto in questa conformazione un elemento che renderebbe questo teatro (e gli altri costruiti sullo stesso modello) più figlio del teatro pubblico elisabettiano che di quello all'italiana, scegliendo, a conferma della preferenza per quella parentela, di chiamare "platform" l'area destinata alla recitazione, il termine usato per il teatro elisabettiano. In realtà, i palcoscenici dei teatri in uso durante la Restaurazione e nel Settecento appaiono piuttosto diversi da quelli dei teatri pubblici elisabettiani, anche se indubbiamente sul piano della funzionalità vi possono essere delle analogie. Quasi come gli attori elisabettiani, quelli che recitavano in questo tipo di teatro lo facevano non solo *davanti* al pubblico, ma anche *tra* il pubblico. Ciò diventava ancora più vero quando una parte degli spettatori, soprattutto in occasione delle beneficate, si accomodava direttamente sul palcoscenico. Questa pratica, entrata nell'uso verso la fine del diciassettesimo secolo, intorno al secondo e terzo decennio

⁹⁰ *Viaggio a Parigi e Londra (1766-1767), Carteggio di Pietro e Alessandro Verri*, a cura di G. GASPARI, Milano, Adelphi, 1980, p. 288.

del Settecento si diffuse così tanto che non è un'esagerazione dire che talvolta gli attori si trovavano completamente immersi nel pubblico. Thomas Davies⁹¹ racconta:

vediamo spesso [...] il pubblico diviso in due [...] specialmente alle beneficiate degli attori, quando un grande anfiteatro copre quasi tutto il palcoscenico; e la battaglia di Bosworth Field viene combattuta in uno spazio più piccolo di quello che viene comunemente riservato ad un combattimento di galli⁹².

L'anfiteatro menzionato da Davies era una struttura che veniva allestita temporaneamente sul palcoscenico per ospitare gli spettatori. A volte era costituito da una serie di panche rinchiuse su quattro lati da basse pareti, collocate su entrambi i lati del palcoscenico, come si può vedere nel celebre dipinto di Hogarth che illustra una scena della *Beggar's Opera*⁹³. In alcuni casi, per non far prendere freddo alle signore, queste strutture venivano «rinchiuse e suddivise in tre palchi distinti provvisti di soffitto, e illuminati allo stesso modo di quelli frontali»⁹⁴. Nelle serate di grande richiamo, il pubblico si assiepava anche sul fondo del palcoscenico, nella parte riservata alle scenografie, accatastando i sedili in modo da formare una gradinata «fino a che le loro teste arrivavano alle nuvole scenografiche»⁹⁵ cosicché «quando il sipario veniva tirato, si scopriva anche uno splendido pubblico»⁹⁶.

Tate Wilkinson ricorda una rappresentazione di *Romeo and Juliet* in cui la protagonista, Susannah Cibber⁹⁷, nella scena ambientata nella tomba dei Capule-

⁹¹ Thomas Davies (1712?-1785), biografo, attore e libraio. Alternò la professione di attore, esercitata tra il 1752 e il 1762, a quella di libraio, fino a quando si dedicò esclusivamente a quest'ultima. Il suo negozio, situato tra i teatri di Drury Lane e di Covent Garden, divenne luogo d'incontro per critici, giornalisti, drammaturghi, e per tutti i componenti dell'ambiente letterario legati al mondo teatrale. Fu autore della prima biografia di David Garrick, il cui successo lo stimolò verso una nuova impresa editoriale, i tre volumi delle *Dramatic Miscellanies*, di notevole spessore storico-critico, pubblicati nel 1784. Le due opere costituiscono delle importantissime fonti di notizie sugli attori e sull'ambiente teatrale londinese, che Davies aveva cominciato a frequentare assiduamente fin da ragazzo.

⁹² T. DAVIES, *Memoirs of the Life of David Garrick, Esq., interspersed with Characters and Anecdotes of His Theatrical Contemporaries. The Whole Forming a History of the Stage, which includes a Period of Thirty-six Years*, Dublin, Joseph Hill, 1780, 2 voll.; vol. I, p. 269.

⁹³ Vedi fig. 3.

⁹⁴ A.H. SCOUTEN (a cura di), *The London Stage, 1660-1800 [...]*, parte III: 1729-1747, Carbondale, Illinois University Press, 1961, 2 voll.; vol. I, p. LXII.

⁹⁵ T. WILKINSON, *Memoirs of His Own Life, by T.W., Patentee of the Theatres-Royal, York & Hull*, York, Wilson, Spence and Mawman, 1790, 4 voll.; vol. IV, p. 114.

⁹⁶ R. STEELE, «The Tatler», n. 1, 8 aprile 1709.

⁹⁷ Susannah Maria Arne Cibber (1714-1766), attrice e mezzosoprano, sorella del musicista Thomas A. Arne e moglie presto separata di Theophilus Cibber. Debuttò nel 1732 come cantante all'Opera House ottenendo subito un grande successo; due anni dopo venne ingaggiata al teatro

ti, cioè in un luogo solitamente poco frequentato, si trovò «con almeno [...] duecento persone dietro di lei, a formare lo sfondo [...] la qual cosa suggeriva l'idea di dove fossero stipate le teste di tutti i suoi antenati»⁹⁸. È possibile che le persone presenti in scena non fossero così tante, e che il loro numero abbia subito un incremento nel lasso di tempo intercorso tra quando Wilkinson assistette alla scena e quando la trascrisse nelle sue memorie; ciò non toglie che queste situazioni di sovraffollamento, almeno fino agli anni Quaranta, si siano verificate con una certa frequenza, sebbene non rappresentassero la norma.

Per la messinscena di spettacoli che si affidavano soprattutto al testo e alla recitazione, era ritenuto indispensabile mantenere attori e pubblico a stretto contatto, condizione per soddisfare la quale era utile e necessario disporre di un palcoscenico fortemente aggettante. Inoltre le tecniche di illuminazione inducevano gli attori a recitare in una posizione avanzata e centrale, per poter ricevere la maggiore luce possibile dai candelieri posti sopra le loro teste e lungo il bordo del palcoscenico. Nel 1765 Garrick apportò dei cambiamenti tendenti ad aumentare e a migliorare l'illuminazione nell'area del proscenio. Ottenne questo risultato aumentando le luci nascoste alla vista diretta degli spettatori (quelle poste ad esempio dietro le quinte e lungo l'arco di proscenio), e soprattutto predisponendo l'utilizzo massiccio di superfici riflettenti che ne potenziassero la luminosità. Contemporaneamente abolì, o forse diminuì solamente, i candelieri sospesi, divenuti quasi inutili con l'introduzione di questo nuovo sistema. L'effetto prodotto era quasi fantasmagorico, secondo un corrispondente del «Public Advertiser», che nel numero del 25 settembre 1765 scrisse: «[...] i manager del Drury Lane hanno creato il giorno artificiale, o per meglio dire, sembrano aver fatto scendere giù la via lattea sul palcoscenico, o meglio ancora, ci hanno dato un perfetto mezzogiorno di cera»⁹⁹. Anche con questi cambiamenti, la posizione ottimale dell'attore, quella in cui riceveva la luce migliore, era molto avanzata, vicina alla ribalta. Charles Macklin, che recitò molto spesso con Garrick, per rimarcare polemicamente gli atteggiamenti prevaricatori del collega, disse che quando era il suo momento di recitare la battuta «scostava il personaggio con cui parlava, torceva il cappello, si protendeva in avanti appoggiandosi su di un piede, mentre l'al-

di Drury Lane dove, dal 1736, cominciò ad esibirsi anche come attrice, esordendo nella parte dell'eroina eponima in *Zara* (1736) di Aaron Hill da Voltaire. Dal 1750 si dedicò esclusivamente alla recitazione, diventando tra le più acclamate interpreti tragiche del periodo. Dopo aver trascorso varie stagioni al teatro di Covent Garden, dal 1753 fino alla fine della carriera rimase stabilmente al Drury Lane. Grazie al suo fisico, snello e giovanile anche in età matura, poté sostenere a lungo i ruoli prediletti da lei e dal pubblico, ovvero Constance in *King John*, Juliet in *Romeo and Juliet*, Ophelia in *Hamlet* e Cordelia in *King Lear*. Fu una delle partner preferite da David Garrick, benché i loro stili recitativi fossero piuttosto diversi.

⁹⁸ T. WILKINSON, *Memoirs...* cit., p. 109.

⁹⁹ D. MACMILLAN, *Drury-Lane Calendar 1747-1776*, Oxford, Clarendon Press, 1938, p. XVII.

tro toccava il suolo solo con la punta»¹⁰⁰, una descrizione che fa immaginare l'attore sul bordo estremo del proscenio, mentre si sporge per avvicinarsi al pubblico e far vedere bene il proprio volto. Andarono invece nella direzione opposta le innovazioni introdotte dallo scenografo De Louthembourg¹⁰¹, ingaggiato al Drury Lane dallo stesso Garrick nel 1771, che favorirono l'arretramento dell'azione drammatica verso il fondo. Questa tendenza ad allontanare dal pubblico la zona dove recitavano gli attori andò imponendosi soprattutto negli anni Novanta, quando sia il Drury Lane sia il Covent Garden furono ricostruiti di dimensioni notevolmente più ampie. Il drammaturgo Richard Cumberland rilevò come da quel momento i teatri fossero diventati «per spettatori piuttosto che per ascoltatori»¹⁰². Non che fino ad allora l'aspetto visivo fosse stato poco importante, ma se prima l'attenzione era focalizzata sull'attore, di cui potevano essere colte anche le più minute espressioni del volto (e a questo proposito vedi l'opinione di Colley Cibber citata poco oltre), nei teatri degli anni Novanta ciò che si offriva agli occhi del pubblico era una splendida visione d'insieme di tutti gli elementi dello show, con apparati scenografici così suggestivi da rubare spesso la scena – se così si può dire – agli attori stessi, sempre più spesso immersi nella scenografia.

Tuttavia, la conformazione dei teatri permise per quasi tutto il Settecento di conservare una condizione di vicinanza tra attori e pubblico. Soprattutto gli occupanti dei palchi laterali potevano rivolgersi con molta facilità agli attori, e viceversa. Il periodico teatrale «The Theatrical Review», nel 1763 rimproverò Susannah Cibber per essersi messa a fare le riverenze ad alcune gentildonne del pubblico: «le chiediamo, di grazia, in quale parte del dramma viene detto che la danese Ophelia è in relazione con così tante signore inglesi!»¹⁰³. Un significativo segnale che quanto fino a poco tempo prima era piuttosto consueto, nel 1763 era diventato riprovevole. Già nel 1742, un articolo anonimo pubblicato su «The Champion», riconosceva a Garrick il merito di non comportarsi come gli altri attori: «egli presta attenzione a tutto ciò che viene detto, e non lascia mai cadere il per-

¹⁰⁰ J.T. KIRKMAN, *Memoirs of the Life of Charles Macklin, Esq. [...]*, London, Lackington, Allen, and Co., 1799, 2 voll.; vol. II, p. 265.

¹⁰¹ P.J. De Louthembourg (1740-1812). Pittore e scenografo alsaziano, fu riconfermato al Drury Lane anche quando ne assunse la direzione Richard Sheridan, e vi rimase fino al 1781.

¹⁰² Citato in F. e L. MARKER, *A guide to London theatres, 1750-1880*, in *The Revels History of Drama in English*, London, Methuen & Co., 1975-1983, 8 voll.; vol. VI, a cura di M.R. BOUTH, R. SOUTHERN, F.L. MARKER e R. DAVIES, p. LIII. Richard Cumberland (1732-1811), drammaturgo di discreta fortuna, la cui fama attuale è tuttavia dovuta soprattutto alle sue memorie, fonte di utili informazioni sul mondo teatrale. Nella commedia *The Critic* (1779), per il personaggio di Sir Fretful Plagiary Richard Sheridan si ispirò a lui, noto per le ruberie letterarie e per l'irritazione che dimostrava quando venivano scoperte.

¹⁰³ «The Theatrical Review, or Annals of the Drama», maggio 1763, citato in G.W.JR. STONE (a cura di), *The London Stage, 1660-1800 [...]*, parte IV: 1747-1776, Carbondale, Illinois University Press, 1962, 3 voll.; vol. II, p. 948.

sonaggio quando ha finito la sua battuta, [...] per permettere ai suoi occhi di errare guardando l'intero consesso di spettatori»¹⁰⁴. Un appunto in tal senso è contenuto anche in un articolo del 1758, dove viene detto che Garrick, quando recita un soliloquio, generalmente lo fa «camminando avanti e indietro, senza guardare o badare agli spettatori, supponendo che non siano presenti»¹⁰⁵. Una descrizione di Hannah Pritchard in *Lady Macbeth*¹⁰⁶, che restituisce con grande efficacia la forza della sua presenza scenica, fornisce tracce delle modalità recitative di questa attrice, una delle partner preferite di Garrick, evidenziando come nella scena del banchetto rimanesse nel personaggio anche quando gli occhi del pubblico erano concentrati su Macbeth, in preda alle visioni:

Mrs. Pritchard offriva la prova di un'arte consumata quando tentava di nascondere ai commensali il delirio di Macbeth, mantenendo la loro attenzione su temi conviviali. Sorrideva ad uno, sussurrava ad un altro, e salutava un terzo, più lontano; in breve, metteva in atto ogni possibile artificio per nascondere quanto stava succedendo al marito, preso dalle visioni suscitate dalla propria immaginazione. Gli sguardi irati e colmi di biasimo che lanciava a Macbeth erano mescolati ai segni dell'afflizione e dell'inquietudine interiori. Quando, alla fine, come se non fosse più in grado di trattenere i propri sentimenti, si alzava dalla sedia, gli afferrava un braccio e a mezza voce, con terrore, gli diceva: «Siete un uomo?»¹⁰⁷ ella assumeva un aspetto che esprimeva rabbia, indignazione e disprezzo insuperabili¹⁰⁸.

¹⁰⁴ L'articolo era intitolato *The Character of Mr. Garrick*, e firmato "Dramaticus". Fu ristampato il 12 ottobre 1742 sul «Gentlemen's Magazine», da cui io cito. Altre testimonianze, peraltro, affermano invece che Garrick a volte si 'distraeva', ma non per rivolgersi al pubblico.

¹⁰⁵ «The Theatrical Review: for the year 1757 and beginning of 1758», citato da C.J.L. PRICE, *Theatre in the Age of Garrick*, cit., p. 23.

¹⁰⁶ Hannah Vaughan Pritchard (1711-1768), attrice. Esordì nel 1733 recitando nei baracconi delle fiere. Nel 1734 entrò nella compagnia del teatro di Drury Lane, dando subito prova di versatilità e di infaticabilità, doti che le permisero di interpretare un gran numero di personaggi, molto diversi tra loro, come ad esempio Ophelia in *Hamlet* e Mrs Fainall in *The Way of the World* [Così va al mondo] (1700) di William Congreve. Ad esclusione di alcune stagioni al teatro di Covent Garden, Hannah Pritchard recitò al Drury Lane fino al suo ritiro, avvenuto poco prima della morte nel 1768. Insieme a Susannah Cibber, fu tra le partners preferite di David Garrick, che quando interpretava molti dei suoi ruoli maggiori, ammetteva solo lei al proprio fianco. Recitarono insieme in ben 652 spettacoli: in coppia furono acclamatissimi in *Macbeth*, nei personaggi di Lady Brute e Sir John Brute in *The Provok'd Wife* [La moglie provocata] (1697) di John Vanbrugh, in quelli di Beatrice e Benedick in *Much Ado about Nothing* [Molto rumore per nulla] di Shakespeare, di Clarinda e Ranger in *The Suspicious Husband* [Il marito sospettoso] (1747) di Benjamin Hoadly, e in tantissimi altri. Samuel Johnson disse una volta che nella vita privata Mrs Pritchard era una "vulgar ideot", cosa che riteneva stupefacente, considerato che invece sul palcoscenico appariva dotata di grandi sensibilità e intelligenza.

¹⁰⁷ «Are you a man?». SHAKESPEARE, *Macbeth*, III, 4, v. 57.

¹⁰⁸ T. DAVIES, *Dramatic Miscellanies: consisting of critical observations on several plays of Shakespeare: with a review of his principal characters, and those of various eminent writers, as represented by Mr. Garrick, and other celebrated comedians. With anecdotes of dramatic poets, actors & c.*, Dublin, S. Price et al., 1784, 3 voll.; vol. II, pp. 105-106.

Dal disegno di Wren, e da altri documenti iconografici che illustrano i palcoscenici di altri teatri¹⁰⁹, si vedono bene le porte da cui gli attori entravano in scena, fornite di regolari maniglie e batacchi¹¹⁰. Colley Cibber ci riporta con la sua testimonianza all'interno del Drury Lane di fine Seicento:

la posizione abituale degli attori, quasi in ogni scena, era di almeno dieci piedi più vicina al pubblico di quella attuale [...]. Quando gli attori disponevano di quello spazio in più, la voce era perciò al centro del teatro, così che anche l'orecchio più lontano non aveva il minimo dubbio, o difficoltà a sentire la più debole emissione di voce [...]. Né il più minuscolo movimento del viso [...] andava mai perduto, come invece può accadere spesso nell'oscurità di una distanza troppo grande: e quale prezioso vantaggio offra ad ogni scena ben recitata la facilità di essere udita distintamente, lo può giudicare qualsiasi spettatore¹¹¹.

Lo spazio in più a cui Cibber fa riferimento, era stato sottratto agli attori in seguito ad alcune modifiche operate sulla struttura del palcoscenico dall'impresario Christopher Rich nel 1696. Per ampliare la platea o per creare lo spazio per l'orchestra, fece accorciare il palcoscenico di più di un metro, e contemporaneamente eliminò una coppia di porte, quelle più vicine al pubblico, sostituendole con palchi. Nonostante le modifiche apportate al palcoscenico anche in tempi successivi, sembra che la sensazione che l'azione drammatica si svolgesse al centro del teatro, molto vicino al pubblico, sia rimasta forte almeno fino alla metà del Settecento.

In origine il palcoscenico, dalla ribalta fino alla zona occupata dall'apparato scenografico compresa, misurava circa 11 metri ed era largo circa 13 metri e mezzo. Il piano del palcoscenico era inclinato¹¹², ed era provvisto di botole di varie forme e dimensioni. Nella parte che ospitava l'apparato scenografico, Wren accenna alla presenza di quattro coppie di quinte, costituite da teli dipinti che scorrevano in guide avvitate al pavimento e ancorate al soffitto. Lo stesso meccanismo regolava il movimento degli *shutters*, due teloni che, congiungendosi nel mezzo, fungevano da fondale.

¹⁰⁹ Vedi fig. 4.

¹¹⁰ È stata più volte sollevata la questione del numero delle porte, che secondo alcuni studiosi non furono mai più di una per lato, mentre altri sono dell'opinione che possono essere state fino a tre per lato.

¹¹¹ C. CIBBER, *An Apology...* cit., vol. II, pp. 85-86.

¹¹² Sembra che il palcoscenico del teatro di Goodman's Fields fosse così inclinato da rendere a volte un po' difficili i movimenti degli attori. A tale riguardo Nicoll riporta un aneddoto secondo cui una volta Garrick, nel ruolo dello spettro in *Hamlet*, e quindi chiuso nell'ingombrante armatura che la parte prevedeva, dirigendosi forse con troppa veemenza verso il fondo del palcoscenico, sia scivolato, e nel rovinare a terra abbia prodotto un rumore di ferraglia assai poco consona all'essenza spirituale del personaggio. A. NICOLL, *The Garrick Stage, Theatres and Audience in the Eighteenth-Century*, Manchester, Manchester University Press, 1980, p. 48.

Dato che almeno fino agli anni Settanta del Settecento la recitazione aveva luogo in una posizione avanzata, la scenografia aveva una funzione più che altro decorativa. È soltanto dalla seconda metà del Settecento, contemporaneamente al progressivo arretramento dell'area destinata alla recitazione, che la scenografia assume una maggiore importanza, cominciando ad diventare l'ambientazione dell'azione drammatica.

Finché questo tipo di palcoscenico mantenne le caratteristiche di dimensioni e d'uso descritte, l'impiego del sipario fu molto limitato. Posto in corrispondenza dell'arco di proscenio, in pratica tagliava in due il palcoscenico, separando la parte dove gli attori recitavano da quella riservata alle scene. E non serviva nemmeno ad escludere dalla vista degli spettatori i cambiamenti delle scene: il sipario, infatti, veniva adoperato soltanto due volte, quando veniva alzato dopo il prologo e quando veniva abbassato alla fine della serata. I cambiamenti scenografici avvenivano dunque sempre sotto gli occhi degli spettatori, i quali, ben lungi dal considerarli nocivi all'andamento dell'azione drammatica, traevano da queste operazioni meccaniche parte del divertimento che si aspettavano di ottenere dallo spettacolo.

Spesso i cambi di scena, come anche in Italia, avevano luogo in presenza degli attori, e questo perché altrettanto spesso il cambiamento di ambientazione veniva sottolineato, più o meno esplicitamente, dalle battute contenute nel testo drammatico. Gli spettatori dell'epoca erano abituati, come lo erano stati i loro avi, a trarre le informazioni riguardanti il luogo, l'ora del giorno, le condizioni atmosferiche, soprattutto da quanto dicevano gli attori. I testi drammatici contenevano quasi sempre anche una battuta scritta in versi che annunciava la conclusione di un atto. Era detta *tag*, e di norma veniva recitata dall'ultimo attore rimasto in scena. A quel punto il *prompter* faceva squillare una campanella con cui avvertiva i musicisti di prepararsi ad eseguire la musica dell'intermezzo. Nella seconda metà del Settecento fece la sua comparsa l'*act-drop*, un telo dipinto che alla fine di ogni atto veniva srotolato da un rullo collocato in alto, e poi riavvolto all'inizio dell'atto successivo.

Al di là degli *shutters*, che nella maggior parte delle rappresentazioni segnavano il limite estremo del palcoscenico, c'era un spazio che ne costituiva un occasionale prolungamento, detto *vista stage*. In certe occasioni gli *shutters* venivano aperti, e nel *vista stage* avevano luogo delle scene speciali, un po' come nell'*inner stage* elisabettiano. Esso veniva utilizzato, ad esempio, per la messa in scena delle cosiddette processioni, alle quali partecipavano tutti gli attori della compagnia, e che perciò necessitavano di uno spazio ampio. Queste sfilate costituivano spesso il "gran finale" di spettacoli celebrativi di eventi e di ricorrenze di particolare rilievo, concernenti di solito i componenti della famiglia reale (nascite, matrimoni, incoronazioni). Nel Settecento erano così in voga che in qualche caso furono inserite scene di questo genere in drammi già esistenti, come nel *Romeo and Ju-*

liet, arricchito di una processione per il funerale di Juliet. Thomas Davies racconta che una volta Garrick, nel corso dello spettacolo organizzato per celebrare l'incoronazione di re Giorgio III nel novembre del 1761, oltre ad usare il *vista stage*, aprì addirittura la porta in fondo che si affacciava sulla strada, così che

la nuova e inattesa vista di un vero falò colse di sorpresa il pubblico [...]. Allo stesso tempo il palcoscenico, tra duchi, duchesse, arcivescovi [...] ecc. in parata, fu invaso da una densa nebbia, e cioè il fumo prodotto dal fuoco, che servì a nascondere la cattiva qualità dei costumi dei partecipanti alla sfilata. [...] gli attori, soffocati dal fumo ed esposti all'aria gelida proveniente dalla strada, si buscarono raffreddori e reumatismi¹¹³.

Esibendo il falò acceso nella strada, probabilmente Garrick aveva intenzione di aggiungere un elemento di spettacolarità alla sfilata, a meno che, naturalmente, non si voglia dar credito alla tesi malignamente espressa da Davies. Dietro alle quinte, oltre al *vista stage* si trovavano vari locali adibiti a magazzini, il guardaroba, la *green room* e gli uffici, alloggiati sui tre piani che l'altezza dell'edificio consentiva di ottenere. La *green room* era una stanza polivalente in cui stazionavano gli attori quando non erano in scena, dove potevano provare le loro parti e ricevere amici e ammiratori. Il suo nome sembrerebbe derivare dalla consuetudine di dipingere di verde le pareti di questa stanza, o forse dal fatto che originariamente era utilizzata anche per riporre materiale scenico e per questo era chiamata *scene room*, facilmente corruttibile in *green room*.

Riassumendo, si può dire che i teatri in uso nel periodo della Restaurazione e per buona parte del secolo successivo erano di piccole dimensioni, con un palcoscenico aggettante sulla platea e uno spazio per l'apparato scenografico. Costituisce un'eccezione alla regola che voleva che i teatri fossero di dimensioni ridotte il Queen's Theatre in the Haymarket. Progettato e costruito tra il 1704 e il 1705 da Sir John Vanbrugh, si rivelò fin dall'inizio inadatto alle rappresentazioni di prosa proprio a causa della sua ampiezza. Dal 1710 venne riservato esclusivamente alla messinscena del teatro d'opera e cambiò il suo nome in Opera House o King's Theatre in the Haymarket.

Fino quasi alla fine del Settecento non fu sentita la necessità di teatri molto diversi da quello descritto, e le modifiche a cui furono sottoposti nel tempo, come ho già avuto modo di dire, servirono essenzialmente ad aumentarne la capacità. L'accorciamento del palcoscenico fu uno dei sistemi adottati per ampliare la sala, ed è a questa operazione che viene spesso attribuita la responsabilità di avere snaturato lo spettacolo teatrale portando gli attori a recitare più indietro e ad allontanarsi dal pubblico, cosa che Colley Cibber, come si è visto, lamentava già nel 1696. Ma soprattutto a partire dalla metà del Settecento, furono il maggiore

¹¹³ T. DAVIES, *Memoirs of the Life of David Garrick...* cit., vol. I, p. 262.

utilizzo delle macchine teatrali, dovuto al crescente successo del genere della pantomima, insieme all'impiego di scenografie sempre più elaborate e, successivamente delle nuove tecniche di illuminazione, a favorire l'arretramento dell'azione drammatica. Erano cambiamenti importanti, che però non rendevano indispensabile la costruzione di nuovi teatri.

L'edificio teatrale ideato nel periodo della Restaurazione deve la sua fortuna al fatto di aver incarnato un'ottima soluzione di compromesso, amalgamando gli spunti derivati dai teatri francesi e italiani a quelli tratti dai teatri appartenenti alla tradizione inglese, dimostrandosi sufficientemente duttile, almeno fino a quasi tutto il Settecento, alla messinscena di un repertorio sempre più vario e differenziato.

Non si può certo affermare che il 1737 segni la conclusione di un periodo di grande rilievo della letteratura teatrale inglese – la produzione dei decenni precedenti fu significativa per l'epoca, ma non di particolare valore teatrale e letterario, se il valore viene misurato anche dalla longevità – ma si può supporre che la drammaturgia successiva a quella data non abbia tratto linfa vitale dalla prospettiva di essere sottoposta al severo esame della censura¹¹⁴. In tutto il diciottesimo secolo, gli unici a sollevarsi contro la censura furono in effetti proprio i drammaturghi: le loro proteste, però, non si fondavano sulla rivendicazione del diritto alla libertà di espressione, ma di solito erano focalizzate su quelle che ritenevano essere ingiuste applicazioni della legge, che ovviamente si verificavano quando l'ufficio del *Lord Chamberlain* rifiutava l'autorizzazione o imponeva pesanti tagli o alterazioni a qualche loro opera.

Quanto agli impresari, non risulta si siano mai lamentati delle limitazioni imposte dall'obbligo di sottoporre al vaglio della censura i drammi nuovi (e dei nuovi adattamenti di vecchi drammi): erano loro stessi, anzi, a operare una rigida selezione preventiva delle tante pièces che gli venivano proposte ed eventualmente a modificarle, conoscendo perfettamente e spesso condividendo i principî che guidavano l'azione dei censori. Ciò premesso, può risultare curioso, e quasi paradossale, che poi non solo pubblico e critica, ma anche e soprattutto gli impresari si lagnassero della bassa qualità della drammaturgia. Nel 1770, a proposito della commedia, così si espresse ad esempio David Garrick: «la *comédie larmoyante* sta prendendo troppo piede qui da noi, e se chi è in grado di scrivere la miglior specie di commedie non vi si opporrà proponendo una commedia genuina e dotata di vis comica, il teatro nel giro di pochi anni diventerà (come dice Hamlet) una Niobe

¹¹⁴ I testi manoscritti sottoposti alla censura tra il 1737 e il 1824 furono raccolti da John Larpent, che ricoprì la carica di *Examiner of Plays* tra il 1778 e il 1824. Sono stati catalogati in D. MACMILLAN, *Catalogue of the Larpent Plays in the Huntington Library*, San Marino, Cal., Henry E. Huntington Library and Art Gallery, 1939.

in lacrime»¹¹⁵; e non era più tenero con la tragedia, che in una occasione liquidò dicendo, stizzito: «al diavolo tutte le tragedie, quelle moderne, intendo»¹¹⁶. Accadeva di rado che alla censura fosse attribuita almeno una parte di responsabilità nell'appiattimento qualitativo della drammaturgia. Oliver Goldsmith è tra i pochi ad esprimersi con chiarezza in tal senso, e a denunciare i possibili effetti sui testi dovuti agli infiniti interventi: «Il lavoro del poeta [...] deve passare attraverso il fuoco del manager, essere filtrato da un censore, subire ripetute correzioni [...] cosicché risulta un *caput mortuum* quando viene presentato al pubblico»¹¹⁷.

Persino gli spettatori, benché in misura ovviamente limitata, avevano talvolta il potere di intervenire sul testo di un dramma. Ecco cosa accadde nel 1749 nel corso della prima rappresentazione di *Mahomet and Irene*¹¹⁸, unica tragedia, nonché unica opera teatrale di Samuel Johnson:

la rappresentazione andò avanti in modo passabile, finché si arrivò alla conclusione, quando cioè Mrs. Pritchard, l'eroina della pièce, doveva essere strangolata sulla scena e recitare due versi con la corda al collo. Il pubblico allora gridò: «Assassino! Assassino!». Lei tentò varie volte di parlare, ma invano. Alla fine fu costretta ad uscire di scena viva. Questo passaggio fu poi espunto, e la protagonista portata via per essere messa a morte dietro le quinte¹¹⁹.

Non che il pubblico inglese avesse smesso di gradire le scene cruenti. Quando, ad esempio, nel dicembre 1763 fu allestito al Drury Lane *The London Merchant* in una versione in cui veniva eliminata l'esecuzione capitale del protagonista, il *prompter* William Hopkins ricorda nei suoi diari come gli spettatori si fossero uniti al grido di «the whole, the whole», intendendo dire che volevano assistere anche a quella scena¹²⁰.

Per la valutazione complessiva della produzione drammaturgica successiva al 1737 – ma la considerazione vale anche per il periodo precedente – ci si deve ricordare che essa non coincide con quella che può derivare dall'esame del repertorio dei teatri. La precisazione è ovvia ma di importanza non marginale, perché colloca in una prospettiva più corretta il ruolo che i testi di nuova composizione

¹¹⁵ D.M. LITTLE, G.M. KAHRL e P. DE K. WILSON (a cura di), *The Letters...* cit., lett. n. 583, p. 690.

¹¹⁶ *Ivi*, lett. n. 928, p. 1023.

¹¹⁷ O. GOLDSMITH, *An Enquiry into the Present State of Polite Learning*, London, R. & J. Dodsley, 1759, citato in R.W. BEVIS, *English Drama: Restoration and Eighteenth-Century, 1660-1789*, London and New York, Longman, 1988, p. 194.

¹¹⁸ Andò in scena al teatro di Drury Lane il 6 febbraio 1749.

¹¹⁹ J. BOSWELL, *The Life of Johnson*, London, Charles Dilly, 1791, 2 voll., consultata nell'edizione elettronica Project Gutenberg's Etext, dicembre 1998, basata sull'edizione a cura di C.G. OSGOOD, 1917. L'episodio ricordato si trova in corrispondenza del febbraio 1749.

¹²⁰ D. MACMILLAN, *Drury-Lane Calendar 1747-1776*, cit., p. 102.

(sottoposti più degli altri ad un controllo sui contenuti) avevano poi effettivamente nell'economia complessiva del repertorio e della programmazione degli spettacoli teatrali. Nell'analizzare i drammi dell'epoca, soprattutto se si è interessati ad esaminare l'influenza delle loro tematiche, non deve pertanto essere sottovalutato che essi erano inseriti in un repertorio in cui avevano ampio spazio la vasta e fortunatissima produzione degli *afterpieces* (considerati di rado poiché in molti casi non erano nemmeno pubblicati) e la drammaturgia precedente, particolarmente quella della Restaurazione e le opere di Shakespeare, benché soprattutto queste ultime fossero spesso presentate in adattamenti molto addomesticati, lontani dai testi a noi noti.

A proposito degli *afterpieces*, è importante sottolineare quale fosse il loro peso all'interno dei repertori dei teatri. Fin dall'inizio del secolo era entrato nell'uso il cosiddetto *double-feature programme*, inventato, o forse reinventato, da Aaron Hill¹²¹: una programmazione che prevedeva, nel corso di una serata, la messa in scena di un dramma principale e di un *afterpiece*, ovvero una pantomima, una farsa, o un altro tipo di spettacolo compreso nell'ampia categoria degli *entertainments*. A chi si recava a teatro, veniva dunque offerto uno spettacolo che comprendeva un prologo, un dramma in cinque atti (inframmezzati da pezzi musicali), un epilogo, un intermezzo di danza, e un *afterpiece* in due atti, a conclusione del quale venivano eseguite altre musiche e canzoni, spesso gli *hits* del momento.

Con questo tipo di programmazione, i teatri cercavano di soddisfare richieste e gusti diversi, e non era così facile, con un pubblico sempre più attento ed esigente, oltre che vario. L'offerta spettacolare doveva riuscire a non scontentare nessuno, o meglio, non doveva scontentare sempre le stesse componenti del pubblico. Spesso l'impresario riteneva necessario o consigliabile cercare di prevenire le critiche o le contestazioni da parte degli spettatori, e uno degli strumenti a sua disposizione, quello più usato per svolgere la sua azione diplomatica e conciliatoria, era costituito dai prologhi e dagli epiloghi¹²².

Nella maggior parte dei casi il contenuto del prologo o dell'epilogo (quando era attinente al repertorio) era abbastanza generico, come se fosse ritenuto utile ribadire con una certa frequenza e sistematicità determinati concetti. Ad esempio, veniva avvertito spesso il bisogno di giustificare la presenza massiccia in cartellone degli *afterpieces*, estremamente graditi ad una grossa fetta di spettatori ma invisibili a molti altri dal palato più fine. Nella serata di apertura della stagione tea-

¹²¹ Vedi il profilo biografico nella parte a lui dedicata nell'antologia, pp. 129-130.

¹²² Pierre Danchin ha raccolto i prologhi e gli epiloghi scritti nella Restaurazione e nel Settecento in: *Prologues and Epilogues of the Restoration*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1981-1988; e in *Prologues and Epilogues of the Eighteenth-Century*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1990-1997. Si veda anche M.E. KNAPP, *Prologues and Epilogues of the Eighteenth Century*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1961.

trale 1750-1751 del Drury Lane, Garrick minacciò bonariamente il pubblico che se nella stagione che stava iniziando, le sue scelte in fatto di repertorio non avessero ricevuto il giusto consenso e sostegno, si sarebbe trovato costretto a ripiegare sulla pantomima:

[...] Ad essere consacrato a SHAKESPEARE, fu inteso questo luogo
 Per commuovere il cuore, e dirozzare l'intelletto.
 Ma se un teatro vuoto, calamità dell'attore,
 Ci mostra i nostri *Lears*, e *Hamlets*, perdere forza;
 Riluttanti, dobbiamo cambiare la più nobile scena,
 E, nelle nostre esibizioni, presentarvi *Harlequin*;
 Abbandonare i poeti, e mettere al lavoro i carpentieri,
 Mostrarvi scene sfarzose, o il *Turco* saltimbanco.
 Ché, sebbene noi attori, noi tutti, siamo d'accordo
 Nel lottare arditamente per la nostra – vanità;
 Se il bisogno avanza, il valore deve arretrare;
 Poiché la nostra prima, grande, dominante passione, è – mangiare¹²³.

Naturalmente era una falsa minaccia, dato che la pantomima veniva da molto tempo e continuò ancora a lungo ad essere regolarmente inserita in repertorio.

Anche sull'Inghilterra, così come in buona parte d'Europa, spiravano i venti della riforma teatrale, e così il rapporto tra il genere basso della pantomima e il 'vero teatro', incarnato da Shakespeare, diventò un argomento molto dibattuto. È difficile capire fino a che punto il problema generasse un reale e sentito conflitto in Garrick, e quanto invece (e francamente propenderei per questa seconda ipotesi) fosse finalizzato a ingraziarsi quanti si ritenevano cultori del 'vero teatro'. Questo conflitto si manifestò anche attraverso alcune pantomime. Ad esempio, nel finale di *Harlequin Student; or, The Fall of Pantomime, with the Restoration of the Drama* [Arlecchino studioso, ovvero La caduta della pantomima] (1741)¹²⁴,

¹²³ «[...] Sacred to SHAKESPEARE, was this spot design'd / To pierce the heart, and humanize the mind. / But if an empty house, the actor's curse, / Shews us our *Lears*, and *Hamlets*, lose their force; / Unwilling, we must change the nobler scene, / And, in our turn, present you *Harlequin*; / Quit poets, and sets carpenters to work, / Shew gaudy scenes, or mount the vaulting *Turk*. / For, tho' we actors, one and all, agree / Boldly to struggle for our - vanity; / If want comes on, importance must retreat; / Our first, great, ruling passion, is – to eat». Prologo recitato il 5 settembre 1750, citato in A. NICOLL, *A History of English Drama...* cit., vol. III, p. 24.

¹²⁴ Andò in scena la prima volta il 3 marzo 1741 al teatro illegale di Goodman's Fields, con Richard Yates nella parte di Arlecchino. Richard Yates (1706-1796), attore. Il suo debutto londinese risale al 1736, nella compagnia di Henry Fielding al Little Theatre in the Haymarket. Ingaggiato poi da Henry Giffard al teatro di Goodman's Fields, nel 1742 passò al Drury Lane. Con la seconda moglie, l'attrice divenuta famosissima come Mrs Yates, sposata nel 1756, fece la spola tra quel teatro e il Covent Garden, fino a quando dal 1767 si stabilì in quest'ultimo. Fu giudicato impareggiabile nei *fools* shakespeariani, ottimo Arlecchino e in genere apprezzato nei

la restaurazione del ‘vero teatro’ viene simboleggiata dall’introduzione in scena del monumento di Shakespeare, mentre nella fortunatissima *Harlequin’s Invasion* [L’invasione di Arlecchino] (1759)¹²⁵, Arlecchino e le sue truppe, dopo aver occupato i territori dominati da Shakespeare, subiscono una dura sconfitta e vengono cacciati. Qui Garrick, che ideò la pantomima e la mise in scena, faceva leva anche sull’elemento xenofobo per contrapporre il genere spettacolare, o meglio, i personaggi d’importazione, alla drammaturgia autoctona, esprimendo abilmente l’avversione per la pantomima attraverso una pantomima. Nel 1761, però, il pubblico non accettò che Arlecchino venisse addirittura messo a morte, così come aveva già fatto Caroline Neuber anni prima a Lipsia, bruciando sulla scena un fantoccio che ne riproduceva l’effigie. Quando infatti Arthur Murphy¹²⁶ e Samuel Foote allestirono *The Wishes; or, Harlequin’s Mouth Opened* [Gli auguri, ovvero La bocca spalancata di Arlecchino]¹²⁷, nella cui scena finale aveva luogo l’impiccagione di Arlecchino, la reazione degli spettatori fu violentissima, ma fortunatamente con poche conseguenze per cose e persone.

Il memorabile debutto di Garrick su di un palcoscenico londinese, che avvenne con l’interpretazione di Richard III nel teatro di Goodman’s Fields il 19 ottobre 1741, era stato preceduto, qualche mese prima, da un episodio che riporta ad una circostanza diventata tipica nell’aneddotica teatrale. Una sera in cui, come spesso gli accadeva, Garrick si trovava dietro alle quinte di un teatro, in questo caso il Drury Lane, si trovò infatti a sostituire all’ultimo momento un attore colto da malore, come spiega piuttosto maldestramente in una lettera al fratello alcuni mesi dopo, quando il successo nel *Richard III* aveva dissolto dubbi e incertezze sulla strada da intraprendere:

personaggi comici, che interpretò in gran numero, ma ritenuto poco degno di nota in altri ruoli. Creò la parte di Sir Oliver Surface nella commedia di Richard Sheridan *The School for Scandal* [La scuola della maldicenza] (1777), e tra i ruoli shakespeariani, fu Launce in *The Two Gentlemen of Verona* [I due gentiluomini di Verona] e un esilarante becchino in *Hamlet*.

¹²⁵ Pantomima allestita al Drury Lane il 31 dicembre 1759, dove Arlecchino era interpretato da Thomas King (1730-1805), attore ingaggiato nel 1748 da David Garrick, di cui divenne in seguito stretto collaboratore e uno dei più cari amici. Il grande successo, per questo attore, era arrivato solo nel 1758, quando aveva potuto far proprie molte delle parti lasciate da Henry Woodward, passato quell’anno al teatro rivale. Interpretò quasi esclusivamente ruoli comici, creò il personaggio di Lord Ogleby in *The Clandestine Marriage* [Il matrimonio clandestino] (1766) di Garrick e Colman, quello di Sir Peter Teazle in *The School for Scandal* [La scuola della maldicenza] (1777) e di Puff in *The Critic* [Il critico] (1779), entrambe commedie di Richard Sheridan. Nelle rappresentazioni shakespeariane, si distinse come Touchstone in *As You Like It* [Come vi piace], e come Malvolio in *Twelfth Night* [La dodicesima notte].

¹²⁶ Vedi il profilo biografico nella parte a lui dedicata nell’antologia, p. 205.

¹²⁷ Pantomima di Richard Bentley rappresentata al Drury Lane il 27 luglio, quando il teatro era stato affittato per il periodo estivo. *The Wishes* andò in scena altre quattro volte, con il finale modificato.

Per quanto riguarda l'aver recitato un Arlecchino è assolutamente falso. Yates la scorsa stagione si sentì molto male e non era in grado di iniziare lo spettacolo, cosicché io mi misi addosso il costume e feci due o tre scene al suo posto, ma nessuno lo sa a parte lui e Giffard¹²⁸.

Garrick si era accostato al mestiere dell'attore con grande passione ma con altrettanta esitazione. Oltre, e, direi, più ancora dei timori derivanti dalla sua inadatta conformazione fisica – di cui parlerò più avanti – egli paventava il rischio di dedicarsi ad una professione che forse non gli avrebbe permesso di raggiungere gli obiettivi corrispondenti alle sue aspettative e alle sue ambizioni. Nella lettera citata si capisce come a questo punto, avendo superato paure e riserve grazie al successo ormai raggiunto, l'eventuale ignominia non derivava più dall'essere attore, *status* che difendeva avendolo ormai assunto, ma dal «playing a Harlequin». Con veemenza, cerca di allontanare il rischio di essere confinato in una categoria, quella degli arlecchini, che poteva risultare estremamente limitante dal punto di vista professionale e lesiva per l'immagine pubblica e per la posizione sociale che voleva raggiungere. William “Gentleman” Smith, un attore molto inferiore a lui per fama e talento, dopo il ritiro affermò più volte con fierezza di non aver mai recitato una parte che gli imponesse di impiastrarsi il viso di nero, un marchio d'infamia da lui sempre abilmente evitato¹²⁹.

Naturalmente non tutti avevano questo tipo di avversioni, e non solo chi non poteva scegliere. John Rich, ad esempio, calcò il palcoscenico unicamente nei panni di Arlecchino, nonostante la sua condizione di impresario gli permettesse di disporre liberamente dei ruoli. Ma anche Richard Yates, ricordato ora, e soprattutto Henry Woodward¹³⁰, allievo preferito di Rich e per questo soprannominato

¹²⁸ D.M. LITTLE, G.M. KAHRL e P. DE K. WILSON (a cura di), *The Letters...* cit., lett. n. 20, p. 34.

¹²⁹ William “Gentleman” Smith (1730-1819), recitò per vent'anni al Drury Lane, dove aveva debuttato nel 1753, e fino all'addio alle scene, nel 1788, al Covent Garden. Attore tragico, fu spesso utilizzato anche per quelle parti che necessitavano di un attore dalla figura e modi eleganti.

¹³⁰ Henry Woodward (1714-1777), attore. Debuttò giovanissimo al teatro di Lincoln's Inn Fields, ingaggiato da John Rich. Tra il 1730 ed il 1736 fu al teatro di Goodman's Fields diretto da Henry Giffard, e dal 1737 prima al Covent Garden, poi al Drury Lane, quando David Garrick ne assunse la gestione. Dopo una sfortunata parentesi irlandese, che lo vide impresario del teatro di Crow Street insieme a Spranger Barry e a Charles Macklin, dal 1762 fino alla morte fece parte della compagnia del Covent Garden. Arlecchino più famoso del Settecento in Inghilterra dopo Rich, fu anche creatore di alcune pantomime, tra le quali va ricordata *Queen Mab* [La regina Mab] (1750), uno dei maggiori successi del secolo. Tra i ruoli shakespeariani fu molto apprezzato come Mercurio in *Romeo and Juliet*, Sir Andrew Aguecheek in *Twelfth Night* [La dodicesima notte], e Petruccio, nell'adattamento di David Garrick *Catharine and Petruchio* (1754) da *The Taming of the Shrew* [La bisbetica domata]. Fu estremamente popolare nella parte di Captain Bobadill in *Every Man in His Humour* [Ognuno nel suo umore] (1598) di Ben Jonson, e nel 1775 creò il personaggio di Captain Absolute in *The Rivals* [I rivali] (1775) di Richard Sheridan.

“Lun junior”, ebbero una fama enorme come Arlecchino, senza peraltro precludersi la possibilità di interpretare altre parti comiche e farsesche, il secondo distinguendosi anche in personaggi brillanti.

Se David Garrick aveva un atteggiamento ambiguo nei confronti della pantomima, il manager dell'altro teatro, appunto John Rich, ovviamente non nutriva alcuna remora verso di essa. E tuttavia, soprattutto nei decenni in cui i due impresari furono contemporaneamente in attività, il repertorio di un teatro rispecchiò sostanzialmente quello dell'altro, solo con una lieve, ma tutto sommato poco significativa prevalenza dei generi spettacolari di puro intrattenimento in quello diretto da Rich. Il successo riscosso dalle pantomime motivava la scelta di proporle con assidua regolarità, e giustificava pienamente le ingenti spese che il loro allestimento implicava. Nel prologo scritto da Garrick, citato poco sopra, si parla di carpentieri messi al lavoro per costruire scene sfarzose, e se perfino un teatro illegale e dai mezzi limitati come il Goodman's Fields per gli allestimenti della pantomima decise di avvalersi di John Devoto¹³¹, lo scenografo più eminente della prima metà del secolo, vuol dire che questi spettacoli costituivano degli ottimi e sicuri investimenti¹³².

Nel 1663, l'esigenza di disporre di attori giovani (e ora anche di attrici) pronti ad affiancare e a garantire un ricambio generazionale agli attori tornati sul palcoscenico dopo il Commonwealth, era stata affrontata da Davenant e Killigrew con la richiesta alle autorità di aprire un teatro a Londra o a Westminster «per l'istruzione di ragazzi e ragazze all'arte della recitazione [...] che abbia le caratteristiche di una scuola, per provvedere alle necessità delle due compagnie già esistenti»¹³³. In qualche modo, la richiesta rientrava nel piano orchestrato dai due impresari per liberarsi della concorrenza di George Jolly¹³⁴, ma certamente nasceva anche da un bisogno reale. Fino ad oggi le *nursery companies* (si hanno notizie di almeno due), non sono state oggetto di studi approfonditi, ma è comunque sicuro che almeno una rimase in attività fino ai primi anni Ottanta, e che di essa, da una certa data, se ne occupò proprio Jolly e un suo allievo, John Coysh¹³⁵.

¹³¹ John Devoto (?-1752). Pittore e scenografo nato in Francia da genitori italiani. In Inghilterra già nel 1708, probabilmente lavorava per John Rich al Lincoln's Inn Fields intorno al 1719. Dal 1723 è al Drury Lane, dove rimase fino al 1733, passando successivamente al Goodman's Fields.

¹³² Le scene di Devoto e la macchinaria realizzata per *Harlequin Student*, appena menzionata, erano così suggestive che ne venne pubblicata una descrizione assieme con il canovaccio della pantomima.

¹³³ *Cal. of State Papers, Domestic Series, 1663-4, 44/15*, pp. 117-119. Documento citato da R.D. FREEBURN, *Charles II, the Theatre Patentees...* cit., p. 150.

¹³⁴ Vedi *supra*, p. 14.

¹³⁵ Cfr. R.D. FREEBURN, *Charles II, the Theatre Patentees...* cit., *passim*.

È possibile che anche Elizabeth Barry¹³⁶, in seguito la più famosa attrice del suo tempo, nonché la prima a raggiungere il grande successo da quando alle donne era stato concesso di calcare il palcoscenico, possa essere stata istruita presso una *nursery*. Con scarsi risultati, peraltro. Al suo debutto, intorno al 1674, l'attrice infatti non piacque al pubblico, e l'esito di un paio di tentativi successivi fu ugualmente poco incoraggiante per lei e per la vedova di William Davenant, che della ragazza si era presa cura fin dall'infanzia. Gli attori a cui Lady Davenant aveva affidato Elizabeth affinché la istruissero, forse della *nursery* o della compagnia dei *Duke's Men* del Dorset Garden, lamentarono che la giovane era completamente priva di orecchio musicale, e per questo motivo, non riuscendo a cogliere e a imitare la loro maniera di modulare le parole, recitava mantenendo sempre lo stesso tono. Era anche negata per la danza, e nemmeno il suo aspetto fisico, poco attraente, poteva supplire alla scarsa attitudine per la recitazione.

La storia, proseguendo, assume un sapore aneddotic. Viene infatti raccontato che John Wilmot, conte di Rochester¹³⁷, per scommessa con alcuni suoi amici, prese l'impegno di fare della ragazza un'attrice eccellente in capo a sei mesi¹³⁸. Sul

¹³⁶ Elizabeth Barry (1658-1713), attrice. A causa del tracollo economico e della morte del padre Robert, un colonnello di fede realista, fu accolta nella casa di William Davenant, amico di famiglia dei Barry. Grande partner di Thomas Betterton, dalle altre attrici a lei contemporanee la separava un'enorme distanza, così che il suo dominio sulle scene fu assoluto e incontrastato. Dura e irascibile di carattere, non era bella, forse nella maturità ebbe un aspetto addirittura sgradevole, mentre sul palcoscenico risultava assolutamente affascinante, in particolare, ma non solo, nei ruoli tragici. Fu la prima interprete di molte delle protagoniste delle cosiddette "she-tragedies", spesso scritte su misura per lei, come quelle di Thomas Otway, che pensando alla sua interpretazione creò i personaggi di Lavinia in *The Rise and Fall of Caius Marius* [Ascesa e caduta di Caius Marius] (1679), di Monimia in *The Orphan* [L'orfana] (1680), e di Belvidera in *Venice Preserv'd* [Venezia salvata] (1682). Fu anche la prima Zara, in *The Mourning Bride* [La sposa in gramaglie] (1697) di William Congreve, Calista in *The Fair Penitent* [La bella penitente] (1703) di Nicholas Rowe, e Isabella in *The Fatal Marriage* [Il matrimonio fatale] (1694) di Thomas Southerne. Tra i ruoli comici viene ricordata come la prima strepitosa Lady Brute, in *The Provok'd Wife* [La moglie provocata] (1697) di John Vanbrugh. Si ritirò dall'attività drammatica nel 1710.

¹³⁷ John Wilmot, conte di Rochester (1647-1680). Tra i più noti libertini dell'epoca, fu ispiratore e prototipo, insieme ai compagni della cosiddetta "Merry Gang", di molti dei licenziosi protagonisti delle commedie del periodo. Oltre ad essere autore di una apprezzata produzione poetica, scrisse un adattamento dal *Valentinian* di Fletcher e il dramma *Sodom, or the Quintessence of Debauchery* [Sodoma, ovvero La quintessenza della dissolutezza]. Offrì protezione a numerosi drammaturghi, tra cui Dryden, Lee, Otway, e fu amico di Wycherley, Etherege e del duca di Buckingham. L'alcolismo e le malattie veneree lo portarono alla morte, alla soglia della quale pronunciò una leggendaria, in tutti i sensi, rinuncia all'ateismo pubblicata nei libri di preghiera dei successivi due secoli.

¹³⁸ *The History of the English Stage, from the Restauration to the Present Time. Including the lives, characters and amours, of the most eminent actors and actresses. With instructions for public speaking; wherein the action and utterance of the Bar, stage, and pulpit are distinctly considered*, London, E. Curll, 1741, p. 15.

suo metodo di insegnamento, e su come la preparò per affrontare le prime parti scelte personalmente per lei, ci sono giunte notizie abbastanza precise. Fu scritto che all'approssimarsi del nuovo debutto, che ebbe luogo nel 1675 e nel quale avrebbe interpretato il ruolo della regina Isabella nella tragedia *Mustapha* del conte di Orrery, Rochester le fece ripetere la parte per ben trenta volte sul palcoscenico, e in dodici di queste prove le impose di indossare il costume del personaggio. Si assicurò che ogni sguardo e ognuno dei suoi movimenti fossero eseguiti secondo le sue direttive, ma soprattutto:

la fece entrare nell'essenza di ogni sentimento, in modo da farle assumere perfettamente l'identità della persona non affidandosi solamente alla giusta modulazione della voce e all'enfasi, ma facendo sì che provasse realmente ciò che la persona interpretata doveva provare¹³⁹.

L'attrice si affrancò dal suo pigmalione abbastanza presto, e il successo che ottenne e seppe mantenere inalterato per tutta la sua lunga carriera fu da attribuirsi, come in effetti le venne riconosciuto, interamente alle sue qualità, soprattutto alla sua spiccata intelligenza. Una dote, questa, spesso menzionata anche a proposito del più grande attore dell'epoca, Thomas Betterton, con cui costituì un sodalizio durato fino al ritiro di questi dalle scene. Dalle descrizioni della loro recitazione emerge come li distinguesse una marcata diversità stilistica, puntando quasi essenzialmente sull'elemento mimico-gestuale lei, più sulla vocalità lui, ma essendo poi accomunati dalla straordinaria capacità di coinvolgere ed emozionare intensamente il pubblico durante le loro esibizioni. La fascinazione quasi ipnotica che entrambi esercitavano sugli spettatori si sarebbe basata, secondo alcune testimonianze, soprattutto sulla loro capacità di entrare nel personaggio.

Tony Aston¹⁴⁰, un attore girovago che in un breve memoriale parla di molti degli attori da lui conosciuti, con alcuni dei quali recitò egli stesso, di Betterton

¹³⁹ *Ivi*, p. 16.

¹⁴⁰ Anthony Aston (1682?-1753?). Attore, drammaturgo e soldato di ventura di origine irlandese. Conosciuto anche con il nome di Matt Medley, la sua attività si svolse quasi esclusivamente al seguito di compagnie di giro. Tra i primi attori professionisti a recarsi nel "nuovo mondo", si esibì a Charleston, a New York e in altre colonie inglesi, tra cui Bahamas e Jamaica. Tornato in patria intorno al 1709, continuò ad esibirsi a Londra, in provincia e in Scozia almeno fino al 1749. Oltre ad alcune commedie, *Love in a Hurry* [Amore in fretta e furia] (1709), *The Coy Shepherdess* [La pastorella ritrosa] (1709), e *The Fool's Opera, or The Taste of the Age* [L'opera dello sciocco, ovvero Il gusto dell'epoca] (1731), scrisse un opuscolo, *A Brief Supplement to Colley Cibber His Lives of the Famous Actors and Actresses*, pubblicato nel 1740 in appendice all'*Apology* di Colley Cibber, dove si trovano utili informazioni riguardanti i grandi attori dell'epoca. Di Aston rimane anche un'altra significativa testimonianza. Si tratta di una petizione da lui presentata nel 1735 alla Camera dei Comuni in opposizione alla proposta di legge da poco avanzata per regolamentare il teatro, e che due anni dopo si concretizzò nello *Stage Licensing Act*.

dice: «dal momento in cui indossava il costume, fino alla fine della rappresentazione, teneva la mente concentrata sul carattere che il personaggio richiedeva»¹⁴¹, mentre Charles Gildon, nell'opera presente in questa raccolta, rileva come i movimenti della Barry fluiscono naturalmente dai sentimenti del personaggio, aggiungendo che lei:

entra davvero nella parte, sempre, ed è la persona che rappresenta. Le ho sentito dire di non aver mai pronunciato la battuta «Ah! Povero Castalio» in *The Orphan* senza piangere. E ho notato in varie occasioni come cambia spesso espressione mentre altri stanno recitando sul palcoscenico con lei. Questo significa essere completamente coinvolta, significa conoscere la propria parte ed esprimere le passioni con il volto e con i gesti¹⁴².

D'altra parte, come ho detto, di entrambi veniva sottolineata l'intelligenza, che nella pratica recitativa si traduceva in uno studio approfondito della pièce, nel comprendere il personaggio da interpretare e nell'abilità di elaborare le soluzioni espressive più adatte a dargli vita sul palcoscenico. Secondo Gildon, che attribuisce a Betterton (ovviamente condividendola) questa opinione, un attore comprende il personaggio quando entra in sintonia con chi lo ha creato, quando penetra nel pensiero dell'autore, capisce le sue intenzioni poetiche e se ne fa tramite, restituendo al personaggio con la propria interpretazione forma e caratteristiche ad esse corrispondenti. Per questo motivo è ritenuto altamente consigliabile, quasi imperativo qualora sia possibile, consultare direttamente l'autore, sebbene Gildon/Betterton aggiunga anche come in certi casi l'iniziativa personale dell'attore, purché si tratti di un attore di alto livello, possa valorizzare personaggi e drammi di per sé scadenti decretandone il successo.

Quanto appena detto sembra riflettere una prospettiva critica orientata verso l'affermazione – o meglio verso la riaffermazione – dell'autorità morale e della volontà poetica dell'autore, riservando di conseguenza all'attore un ruolo sostanzialmente strumentale. In realtà, la necessità di affermare tale primato, oltretutto giustificandone le possibili deroghe, denuncia delle incrinature nell'assunto teorico.

Il problema del rapporto tra testo drammatico e rappresentazione, dopo la frattura causata dalla chiusura dei teatri nel periodo del Commonwealth, si era presentato come tra i più urgenti da affrontare. L'insegnamento di una parte da attore ad attore era considerato di essenziale importanza per conservare le indicazioni originarie fornite dal drammaturgo, ritenuto l'unico che poteva definire

¹⁴¹ A. ASTON, *A Brief Supplement to Colley Cibber, Esq.; His Lives of the Late Famous Actors and Actresses*, Printed for the Author, London, 1747, p. 5.

¹⁴² C. GILDON, *The Life of Mr. Thomas Betterton...* cit., p. 41; qui p. 111. A pronunciare la battuta «Ah! Povero Castalio» è Monimia, protagonista di *The Orphan*, una delle *she-tragedies* scritte da Thomas Otway appositamente per l'attrice.

la corretta linea interpretativa di un personaggio. Solo in alcuni casi, tuttavia, era possibile disporre degli interpreti originali o di chi da essi erano stati addestrati, dato che pochi attori, oltre ad Hart e a Mohun¹⁴³, erano già in attività prima del Commonwealth. Davenant si investì personalmente dell'autorità e dell'onere di fungere da anello di collegamento tra la generazione di attori attivi prima della chiusura dei teatri e quella di chi intraprese la professione dopo il 1660, individuando in Thomas Betterton l'attore che poteva diventare, come in effetti accadde, il capofila della nuova generazione, l'erede di una tradizione recitativa che si voleva fluire ininterrotta dal periodo shakespeariano, fissato come epoca d'oro della drammaturgia e dell'arte della recitazione. Le modalità di trasmissione dei modelli recitativi vengono ricordate nel 1708 dal *prompter* John Downes quando afferma, riferendosi probabilmente alla prima rappresentazione di *Hamlet* dopo la Restaurazione, andata in scena nell'agosto 1661:

Hamlet era interpretato da Mr. Betterton. Sir William [Davenant], che aveva visto Mr. Taylor¹⁴⁴ della compagnia del Blackfriars recitare la parte, a sua volta istruito da Mr. Shakespeare, insegnò a Mr. Betterton ogni piccolo particolare. L'interpretazione, eseguita seguendo esattamente tale insegnamento, gli fece guadagnare stima e reputazione¹⁴⁵.

Questa procedura dava una risposta all'impellente bisogno di riallacciare le fila con il passato in un momento in cui, per forza di cose, l'unico repertorio a disposizione risaliva a diversi decenni prima e la preparazione degli attori disponibili era quantomeno approssimativa ed eterogenea. È possibile che il sistema di trasmissione delle parti da attore ad attore fosse reputato necessario soprattutto per gli attori (per i personaggi) principali, mentre si ritenesse sufficiente, per la preparazione degli altri attori, le *nurseries*, vivai utili anche a mettere in luce giovani di talento eventualmente da affidare alle cure degli attori più eminenti. Va inoltre ricordato come il sistema di trasmissione da attore ad attore – fosse esso realmente applicato o solo elevato a principio ideale – fosse possibile e in qualche modo dipendesse da una particolare condizione. Alla riapertura dei teatri, nel 1660, i drammi in quel momento reperibili, destinati a formare il primo nucleo del repertorio, erano stati equamente distribuiti ai due impresari Davenant e Killigrew. Tale assegnazione tendeva a ricreare una situazione precedente, quando

¹⁴³ Sia Charles Hart (?-1683), sia Michael Mohun (1620-1684), erano *boy-actors* prima della chiusura dei teatri, il secondo recitava anche in parti maschili da adulto.

¹⁴⁴ Joseph Taylor (1585?-1652). È già un attore affermato quando, nel 1619, entra nella compagnia dei King's Men, di cui sarà anche manager assieme a John Lowin. È abbastanza dubbio che possa essere stato istruito da Shakespeare per il ruolo di Hamlet, come invece asserisce Downes, ma certo aveva visto recitare il creatore del personaggio Richard Burbage (al quale subentrò assumendone le parti), e con ogni probabilità per la propria interpretazione si ispirò a lui.

¹⁴⁵ R.D. HUME e J. MILHOUS (a cura di), *John Downes's...* cit., pp. 51-52.

ogni singolo dramma era di proprietà esclusiva di una sola compagnia e, di conseguenza, ogni parte di protagonista appannaggio di un solo attore.

Ma naturalmente le carte cominciarono a mescolarsi abbastanza presto. Non grazie ad una libera circolazione dei testi drammatici, ma per l'osmosi che andò stabilendosi, sia pure con lentezza, tra le due compagnie, con attori che iniziarono con relativa disinvoltura a passare dall'una all'altra.

Quando Colley Cibber si accinse ad elaborare l'adattamento del *Richard III*, di cui ho già avuto occasione di parlare, sapeva che la parte del protagonista sarebbe stata interpretata da Samuel Sandford¹⁴⁶. Lo sapeva perché le poche volte in cui la tragedia era stata allestita, le ultime intorno al 1690, Thomas Betterton aveva affidato a lui la parte, riservando a sé quella di Edward IV¹⁴⁷. Con buona probabilità Cibber non era stato presente a nessuno degli spettacoli, ma conosceva bene l'attore, ancora nella compagnia. È anzi possibile che abbia pensato di mettere mano al *Richard III* confidando nell'interpretazione di Sandford, nella sua capacità di valorizzare e di portare al successo l'adattamento. Si dichiarò persuaso che Shakespeare stesso, se avesse potuto, avrebbe scelto lui per la parte di Richard. Quando però l'adattamento fu pronto, Sandford non era più disponibile, poiché nel frattempo era passato al teatro rivale¹⁴⁸. Solo per questo motivo, Cibber decise di assumere il ruolo del protagonista, e immaginando come avrebbe potuto interpretarlo Sandford, si prefisse di imitarne le maniere. Il giudizio dato da Sir John Vanbrugh, il quale, secondo quanto riferisce lo stesso Cibber, avrebbe trovato straordinaria la sua imitazione, agli occhi dell'attore equivalse ad una promozione a pieni voti. Non fu della stessa opinione l'anonimo autore di *The Laureat* (e molti altri), che in una spassosa descrizione dell'attore, disse come attraverso la sua interpretazione egli avesse trasformato il dramma in farsa, offrendo un disgustoso spettacolo di sé avvolgendosi nel mantello regale e schiamazzando «per quattro atti senza alcuna dignità e decenza»¹⁴⁹.

¹⁴⁶ Samuel Sandford (?), attore la cui conformazione fisica aveva in qualche modo destinato a interpretare i ruoli di *villain*. Era infatti basso e gobbo, ma anche dotato di grande energia, di una voce forte e con notevoli espressività e mobilità, soprattutto del volto, tanto da far dire a Tony Aston che egli «acted strongly with his Face»: A. ASTON, *A Brief Supplement...* cit., p. 11.

¹⁴⁷ Betterton aveva interpretato Richard solo in un dramma ispirato alla tragedia, *The English Princess, or the Death of Richard the III* [La principessa inglese, ovvero La morte di Richard III] (1667), di John Caryl.

¹⁴⁸ Peraltro, dopo aver lasciato la compagnia di Betterton, di Sandford non vi è più traccia. Un annuncio fatto in occasione di una riproposta di uno dei cavalli di battaglia dell'attore, cioè *The Villain*, nel 1704, dove si diceva che la parte del protagonista sarebbe stata recitata in imitazione di Sandford, fa ipotizzare che questi potesse essere morto.

¹⁴⁹ *The Laureat: or, the right side of Colley Cibber, Esq. [...]*, London, J. Roberts, 1740, p. 39, citato in C. CIBBER, *An Apology...* cit., vol. I, nota 1 p. 140, dal curatore Robert W. Lowe. L'anonimo autore del libro parla correttamente di quattro atti, anziché cinque, perché, come ho già ricordato, il *Master of the Revels* lo aveva mutilato del primo. Cfr. *supra*, pp. 22-23.

Ad ogni modo, in qualche caso la perdita definitiva dei modelli recitativi di riferimento fu ascritta all'interruzione del metodo di trasmissione diretta delle modalità d'interpretazione. Senza tali modelli fu talvolta ritenuto impossibile allestire alcune pièces di grande valore, come afferma James Wright:

Quando è stata posta la questione del perché gli attori non riproporessero *The Silent Woman* o altri drammi di Jonson (un tempo molto considerati), essi [gli attori] hanno risposto che, in verità, nessuno può rappresentare correttamente quelle parti giacché tutti quelli che avevano qualche relazione con il Blackfriars (dove venivano recitate alla perfezione) sono morti, e quasi dimenticati¹⁵⁰.

Le argomentazioni addotte dagli attori intervistati da Wright non convincono fino in fondo, anche perché, tra l'altro, *The Silent Woman* era stato uno dei primi drammi ad essere proposti dopo la riapertura dei teatri, rimanendo in repertorio almeno per tutti gli anni Sessanta. Comunque, quanto egli riferisce segnala in modo significativo il bisogno di stabilire un filo di continuità con la tradizione autoctona: un'operazione tendente a costruire un mito del passato da cui il presente traeva prestigio e legittimazione.

Quando però Gildon, all'inizio del Settecento, sollecita la riaffermazione dell'autorità del drammaturgo, pensa soprattutto all'autore vivente. Tramite "Betterton", infatti, si lamenta dei nuovi attori, i quali, a differenza di quelli della generazione precedente, nell'affrontare i ruoli «ritengono [...] fuori luogo chiedere istruzioni all'autore, e benché non sappiano nulla di poesia, danno il loro parere e trascurano o considerano una parte a seconda del valore che attribuiscono alla parte stessa e all'autore»¹⁵¹. Non è da escludere che le argomentazioni possano dipendere da vicende biografiche, ossia dalla tiepida accoglienza ricevuta da alcune sue pièces a teatro, che Gildon potrebbe aver addebitato ad una loro sottovalutazione o ad una errata interpretazione.

La diminuzione dell'importanza dell'autore drammatico, a fronte di un aumento di quella dell'attore, benché tra i due fenomeni non vi sia un diretto rapporto di causa ed effetto, vanno entrambi progressivamente imponendosi nel corso del secolo, ma la distinzione tra autore vivente e autore scomparso è rilevante e merita un approfondimento.

Esaminando molto rapidamente l'evoluzione della composizione dei repertori dei teatri londinesi, si può vedere come alla già menzionata necessità di attingere ai drammi del passato nel periodo immediatamente successivo alla riapertura

¹⁵⁰ J. WRIGHT, *Historia Histrionica: an Historical Account of the English Stage, Shewing the Ancient Use, Improvement, and Perfection of Dramatic Representations in this Nation. In a Dialogue of Plays and Players*, London, W. Haws, 1699, p. 24, citata dall'edizione elettronica a cura dell'Electronic Text Center, University of Virginia Library.

¹⁵¹ C. GILDON, *The Life of Mr. Thomas Betterton...* cit., pp. 15-16; qui p. 104.

dei teatri nel 1660, segua qualche decennio di grande vivacità creativa, con una produzione notevole in termini quantitativi e soprattutto qualitativi. La drammaturgia di quel periodo, assieme a quella elisabettiana (soprattutto Shakespeare), andrà a formare lo zoccolo duro del repertorio di quasi tutto il diciottesimo secolo, grazie alla sua oggettiva qualità, ma anche per gli ostacoli che la nuova produzione drammaturgica si troverà a dover affrontare, causati prima di tutto dalle restrizioni imposte dallo *Stage Licensing Act*. Tuttavia, sebbene nella stampa periodica e nei pamphlet fosse continuamente rimproverato agli impresari di allestire un numero troppo esiguo di drammi nuovi, durante tutto il Settecento fu messa in scena una notevolissima quantità di nuove pièces, anche se solo una percentuale molto bassa di esse entrò poi stabilmente nei repertori. Come ha messo in luce Allardyce Nicoll, circa il 50% dei drammi prodotti nella prima metà del secolo (ma la tendenza è attestata anche nella seconda metà) uscirono dalla penna di drammaturghi non professionisti, i cosiddetti *one-play writers*¹⁵², i quali però venivano così definiti perché le loro opere (prime) non avevano ottenuto un successo sufficiente a far accettare agli impresari altri drammi. Gli *one-play writers*, oltretutto, costituivano solo la punta emergente dell'iceberg, dato che a fronte di chi era comunque riuscito a far accettare un proprio lavoro, ve ne erano tantissimi altri le cui velleità di scrittori drammatici erano destinate a rimanere tali. La proliferazione di aspiranti drammaturghi fu in un certo modo una conseguenza di quell'allargamento della base del pubblico già precedentemente descritto. O forse, meglio ancora, un fenomeno ad esso intrecciato. Tra i frequentatori dei teatri provvisti di un'istruzione anche modesta, il numero di quanti si sentivano sufficientemente qualificati ad esprimere un giudizio su spettacoli e attori, spesso in forma anonima, su qualche organo di stampa, andò via via crescendo, e tra loro molti tentarono anche la strada della scrittura drammatica.

È chiaro come, in una situazione di questo genere, il rapporto tra autore e impresario (che, va ricordato, nel Settecento sarà quasi sempre un attore) fosse tutt'altro che paritetico. Il drammaturgo, non solo non veniva quasi mai consultato su questioni inerenti la messinscena e l'interpretazione dei personaggi, ma doveva anche accettare tagli, aggiunte e modifiche praticate dall'*actor-manager* per rendere la pièce "fit for the stage"¹⁵³. Naturalmente, se poi lo spettacolo faceva fiasco, l'autore si scagliava contro l'impresario con ogni mezzo a disposizione, mentre in caso di successo attribuiva il merito interamente a se stesso.

Se l'autorità del drammaturgo vivente era mediamente piuttosto bassa, quella del drammaturgo morto poteva raggiungere invece livelli decisamente elevati, come quella di Shakespeare, che come è noto nel corso del Settecento fu in continua ascesa. In verità, pochi altri autori godettero di una considerazione parago-

¹⁵² A. NICOLL, *A History of English Drama...* cit., vol. II, pp. 7-8.

¹⁵³ A tale proposito si veda il commento di Oliver Goldsmith, p. 58.

nabile alla sua, e nessuno, come lui, venne santificato. Il rispetto per l'autorità di un drammaturgo morto presentava notevoli vantaggi, perché permetteva di onorare un principio senza tuttavia rinunciare ad una discreta, benché non dichiarata, libertà di manovra.

Intorno alla metà del Settecento l'atteggiamento verso i testi di Shakespeare comincia a cambiare. Il principio di recupero dell'originale, già presente nel lavoro di quei letterati che nei primi anni del secolo iniziano ad occuparsi degli in-quarto e degli in-folio secenteschi, comincia a invalidare (più nelle dichiarazioni d'intenti che nella pratica) l'uso della libera alterazione inaugurato nel periodo della Restaurazione.

Sebbene l'interesse di quegli studiosi fosse spesso circoscritto all'ambito letterario – le loro edizioni critiche erano finalizzate alla lettura, non alla rappresentazione – essi esercitarono un'influenza sempre più forte sulla critica teatrale militante, orientandola verso una crescente valorizzazione di ciò che veniva ritenuto essere il 'vero' Shakespeare e contro le alterazioni, almeno contro quelle non di loro gusto.

L'interesse degli impresari teatrali era più concreto: a loro servivano degli *acting-texts* strutturati in modo da soddisfare esigenze molto pratiche. Ad esempio, i testi drammatici dovevano consentire spettacoli di una certa durata, possibilmente dovevano contenere parti musicali con canti e danze, non offendere la morale (ovvero, la censura) e, sempre più frequentemente, far risaltare i ruoli destinati agli attori più importanti (spesso, gli impresari stessi). Se i testi nuovi dovevano possedere in partenza i requisiti idonei a soddisfare tali necessità, quelli già esistenti andavano conformati ad esse.

Nonostante che la discussione sull'opportunità di riportare sulle scene i testi shakespeareiani originali si facesse sempre più accesa, in definitiva, sul piano pratico, vennero semplicemente elaborati nuovi adattamenti nei quali furono espunte molte delle parti aggiunte nel periodo della Restaurazione, ne furono ripristinate alcune considerate originali e talvolta incluse altre di nuova composizione. Quando poi si riteneva che alcuni passi originali fossero brutti, rozzi e poco comprensibili, potessero offendere la sensibilità del pubblico (e/o quella dei critici) oppure fossero inutili, si procedeva con il bisturi, talvolta con l'accetta.

Il testo, insomma, diventava un *prompt-book*, un copione adatto al tipo di allestimento che si pensava avrebbe incontrato il gusto del pubblico in quel momento. A tale scopo veniva sottoposto a tutte le modifiche ritenute necessarie: si era sempre fatto e si continuava a farlo, poiché il testo, anche quello dell'autore più eminente, non era mai stato considerato sacro e inviolabile.

Peraltro, non tutti erano consapevoli che i testi rappresentati a teatro erano spesso molto diversi da quelli originali. Se veniva allestito *King Lear*, il pubblico lo considerava un dramma di Shakespeare, senza dare alcun peso, talvolta senza nemmeno sapere che ad essere messa in scena sarebbe stata la versione di Nahum

Tate del 1681, notevolmente diversa dall'originale¹⁵⁴. Non lo sapeva il pubblico e spesso non lo sapevano nemmeno gli attori. Quando David Garrick nel 1743 decise di affrontare per la prima volta l'interpretazione di Macbeth, considerò l'impresa altamente rischiosa e difficile, tant'è che proprio in vista del suo debutto sentì il bisogno di scrivere un pamphlet, *An Essay on Acting*, presentato integralmente in questa raccolta, allo scopo principale di prevenire eventuali critiche negative. Prima di allora, solo in occasione del suo debutto assoluto, forse, aveva temuto così tanto il *flop*: non solo perché riteneva il personaggio particolarmente complesso e perché più di altre volte sentiva come il confronto con attori affermati nella parte potesse risolversi a suo svantaggio, ma anche perché il testo che lui si apprestava a mettere in scena era diverso da quello conosciuto dal pubblico, un adattamento approntato nel 1674 da William Davenant. Pur mantenendo molti elementi di quella versione¹⁵⁵, la sua risultò sicuramente più vicina all'originale. Nonostante i timori, sentiva la sua operazione di 'ripulitura' meritevole di essere evidenziata, e così sulla locandina annunciò che la tragedia sarebbe stata rappresentata «as Shakespeare wrote it». James Quin, l'interprete di Macbeth più famoso del momento, con indignata ma probabilmente genuina sorpresa, leggendo la chiosa di Garrick disse: «Cosa significa? Non recito anch'io *Macbeth* come è stato scritto da Shakespeare?»¹⁵⁶.

¹⁵⁴ Allo scopo di restituirle ordine e decoro, Tate aveva creato i presupposti necessari per dare un lieto fine alla tragedia, da lui definita «un cumulo di pietre preziose, grezze e scomposte; e tuttavia così brillanti nel loro disordine». Lear tornava sul trono, benché recuperasse le prerogative regali giusto il tempo necessario ad abdicare in favore di Cordelia e a porle accanto, nel talamo e sul trono, Edgar (i due nel corso della tragedia si erano incontrati e innamorati). Invece di riempire il palcoscenico di cadaveri – disse Tate – morivano solo i malvagi (e spesso fuori scena), sottolineando anche, senza falsa modestia, come fosse «più difficile salvare che uccidere: il pugnale e la coppa di veleno sono sempre a portata di mano, mentre condurre la vicenda fino all'estremo, e quindi porvi rimedio con mezzi credibili, richiedono allo scrittore abilità e discernimento». Anziché finire con una marcia funebre e nel pessimismo più nero, la tragedia si concludeva con un matrimonio regale, garanzia di un fulgido e tranquillo futuro. Nel 1681, come già ricordato, l'Inghilterra viveva un momento di gravi incertezze sotto il profilo dinastico, e così il motivo della salvaguardia della monarchia nella sua legittima discendenza costituì un rassicurante messaggio politico che contribuì a decretare il successo dell'adattamento. I brani citati sono contenuti nella dedica a Thomas Boteler, in *The History of King Lear. Acted at the Dukes Theatre. Reviv'd with Alterations. By N. Tate*, London, E. Flesher, 1681. Edizione consultata: S. CLARK (a cura di), *Shakespeare made Fit...* cit., pp. [295]; [296]. Sugli adattamenti dell'epoca si veda L. INNOCENTI, *La scena trasformata. Adattamenti neoclassici di Shakespeare*, Firenze, Sansoni, 1985.

¹⁵⁵ Garrick conservò la morte in scena di Macbeth, cui dette uno spazio maggiore ampliando la breve battuta di Davenant, e la natura del trofeo di Macduff, che continuò ad essere la spada, e non la testa di Macbeth, com'è invece in Shakespeare. Sostituì il portiere ubriaco (assente in Davenant) con un servitore sobrio, e alcuni brani giudicati troppo cruenti furono espunti. Le streghe danzavano ma non volavano, come invece facevano in Davenant, e furono conservate anche molte canzoni dell'adattamento.

¹⁵⁶ A. MURPHY, *The Life of David Garrick, Esq.*, London, J. Wright, 1801, vol. II, p. 71.

Talvolta, perfino critici abbastanza competenti e avveduti prendevano dei granchi. Accadde ad esempio a John Hill¹⁵⁷, quando si profuse in lodi del bardo nazionale attribuendogli una scena del *Richard III* scritta in realtà da Colley Cibber¹⁵⁸, e capitò anche a Samuel Foote, quando commentò una battuta che a suo modo di vedere delineava in modo particolarmente pregnante il personaggio di Lear¹⁵⁹: anche in quel caso il merito era di Nahum Tate, autore dell'adattamento già citato, non di Shakespeare. Con l'andare del tempo, comunque, il testo originale andò connotandosi sempre più come un valore da difendere: operazione possibile perché estremamente astratta. Diventò una consuetudine rimarcare sulla locandina quanto Garrick per primo aveva voluto sottolineare, e cioè che il dramma messo in scena era proprio di Shakespeare; salvo poi precisare, a riprova che si trattava dell'ennesimo adattamento, forse ma non necessariamente più 'pulito' del precedente, che era stato aggiunto o tolto qualcosa per 'migliorarlo'.

Sembra perciò piuttosto chiaro come la figura del drammaturgo, vivo o morto che fosse, diventasse progressivamente più vaga e indistinta, sebbene i riferimenti all'autore continuassero ad essere ritenuti, in alcuni casi doverosi, utili, o anche necessari a convalidare le scelte interpretative.

Almeno sul piano teorico, nel periodo della Restaurazione agli attori era richiesto di mettere le proprie doti al servizio del poeta, o meglio, della parola poetica: se le doti erano eccellenti, comprendendo tra esse cultura e intelligenza, l'attore che le possedeva era chiamato a svolgere un ruolo attivo nell'elaborazione dell'interpretazione, distinguendosi in questo dall'attore di più modesti mezzi, il quale doveva limitarsi ad essere un semplice e possibilmente umile esecutore delle indicazioni a lui fornite.

Di ciò è pienamente convinto Charles Gildon, come si è visto, ed è sostanzialmente d'accordo Aaron Hill, non a caso anche lui drammaturgo, oltre che impresario teatrale e critico, presente in questa raccolta con vari scritti. Hill incardina la sua teoria sulla recitazione, ovvero il metodo da lui elaborato per ottenere una corretta espressione delle passioni, proprio sul rapporto che deve legare l'attore all'autore e al testo drammatico. Per lui, la lettura attenta e approfondita del dramma è la fase preliminare più importante del lavoro che l'attore deve compiere per poter poi procedere alla messa a punto di un'interpretazione in linea con l'idea e con le intenzioni dell'autore. Nella pratica, questa lettura doveva tradursi nell'individuazione delle passioni contenute nella parte, e nel seguirne il percorso evolutivo. Un vero e proprio lavoro a tavolino che avrebbe permesso all'attore di capire i tempi e le modalità con cui le passioni sorgono, raggiungono l'apice e poi si trasformano, mentre la fase successiva prevedeva che ad ogni

¹⁵⁷ Vedi il profilo biografico nella parte a lui dedicata nell'antologia, pp. 217-218.

¹⁵⁸ La scena viene descritta e discussa alla nota 39, p. 236.

¹⁵⁹ S. FOOTE, *A Treatise on the Passions...* cit., p. 16, qui p. 188.

momento venissero assegnate le adeguate espressioni del viso, le giuste modulazioni della voce, le pose e i movimenti del corpo corretti.

Aaron Hill dimostra una convinzione quasi religiosa circa la bontà e l'utilità del metodo da lui messo a punto, ma dubita che gli attori siano in grado (e abbiano voglia) di applicarlo correttamente. Per questo, volendo provare l'efficacia del suo "sistema" (come lui stesso lo chiama), propone a due o tre attori reputati promettenti di eseguire per loro conto e a loro beneficio le annotazioni a margine dei copioni di alcune parti che stavano apprestandosi ad interpretare. Segnala i punti in cui essi avrebbero dovuto esprimere determinate passioni, suggerisce dove accentuare l'enfasi e quando fare le pause, indicando inoltre i delicati momenti di snodo nei quali una passione avrebbe dovuto lasciare il passo ad un'altra. Nella sua visione meccanicistica, Hill vede il personaggio come una specie di gioco ad incastro, creato dall'autore in modo da risultare uniforme ed armonioso alla vista, ma costituito da un assemblaggio di pezzi che l'attore deve saper individuare, separare, esaminare e poi ricomporre in maniera da restituire al personaggio, attraverso la sua interpretazione, la fisionomia coerente ed omogenea che il drammaturgo gli ha dato.

Nonostante Aaron Hill muoia nove anni dopo la clamorosa affermazione di David Garrick come attore, egli lo vede recitare per la prima volta solo nel 1746. Dopo una iniziale cautela riguardo il suo effettivo valore – forse dovuta ad una forma di naturale diffidenza verso i facili entusiasmi, accentuata magari dall'età – Hill comincia ad ammirarlo fino ad esserne totalmente conquistato. Accade allora qualcosa di apparentemente paradossale. Quando Hill pensa di aver finalmente trovato in Garrick l'attore in possesso di tutti i requisiti (talento naturale e intelligenza) necessari per poter applicare il suo metodo, quasi contemporaneamente prende la decisione di non pubblicare più il trattato che rappresentava il punto d'arrivo delle sue teorizzazioni: è ipotizzabile ne abbia addirittura interrotto volontariamente la stesura. Nel comunicare proprio a Garrick questa decisione, gli spiega che lui poteva essere assunto come dimostrazione vivente della bontà delle sue speculazioni, ed essere perciò un veicolo di trasmissione e di diffusione del suo metodo molto più efficace di qualsiasi trattazione scritta. Queste argomentazioni convincono poco, ma a mio avviso fanno intuire quelli che possono essere stati i motivi reali. Probabilmente Hill, vedendo recitare attori mediocri o che non lo soddisfacevano completamente, aveva continuato a pensare al giovinetto che avrebbero potuto trarre dall'applicazione del suo metodo, mentre forse la recitazione di Garrick aveva mandato all'aria i suoi schematismi, certamente affascinandolo, ma producendo anche disorientamento e qualche dubbio sul valore del metodo stesso. All'attore dedicò anche il poemetto *To Mr. GARRICK, On his united Ideas of Actor and Writer*, più significativo per il titolo, che non per il contenuto, una tirata celebrativa di ventiquattro versi che inizia così: «Fatti per il reciproco soccorso, questi talenti non possono che incontrarsi, / Così come la

stessa natura mostra la luce mischiata al calore: / Oh! Tu sei nato per onorare la loro unione [...]»¹⁶⁰.

Sul terreno del rapporto tra testo drammatico e rappresentazione, ossia sull'autonomia che sempre di più la seconda va acquisendo sul primo, si gioca la partita nella quale si assiste alla progressiva affermazione della figura dell'attore. Partita in cui David Garrick ha un ruolo di assoluta preminenza come attore, come impresario, e anche, sia pure in misura assolutamente marginale, come teorico, avendo scritto solo il pamphlet presente in questa raccolta. In realtà Garrick, scrittore quasi compulsivo, ai suoi corrispondenti epistolari parlava spessissimo di teatro, ma la sua attenzione – a parte qualche eccezione – era rivolta a questioni di tipo materiale e a situazioni contingenti. Ciò rispecchia perfettamente, anzi, ci illumina sulla sua personalità, come è in linea con essa il motivo per cui decise di scrivere *An Essay on Acting*¹⁶¹. Il titolo del pamphlet e le finalità dichiarate non riflettevano le sue vere intenzioni, che erano quelle di anticipare le possibili contestazioni di pubblico e critica per la sua prossima interpretazione di Macbeth, anche se poi, forse per tener fede al titolo, con toni tra il serio e il faceto, tratta dell'argomento recitazione, arrivando a fare alcune osservazioni corrispondenti al suo reale pensiero. Come quando dà la sua definizione di recitazione, e dice:

La recitazione è un intrattenimento teatrale, che, con l'aiuto e l'assistenza della dizione, del movimento corporeo, e dell'espressione degli occhi, imita, assume, simula le varie emozioni mentali e corporee che sorgono dai vari umori, virtù e vizi, connessi alla natura umana¹⁶².

Il soggetto dell'enunciato è la recitazione, ma sebbene Garrick non lo nomini, evidentemente è l'attore il vero soggetto: è sua la dizione, suo il movimento corporeo e suoi gli occhi. È l'attore, in qualità di agente della recitazione, a restituire in forma tangibile le emozioni del corpo e della mente. Come suo diretto referente viene eletta la natura, mentre il testo drammatico, e l'autore, non sono menzionati: certo Garrick non intendeva prescindere da essi, ma l'omissione è comunque significativa, e sostanzialmente permane in tutto lo scritto, fatte salve

¹⁶⁰ «FORM'D for each other's aid, these powers but meet, / As nature's self shows light, combin'd with heat: / Oh! born, to grace their union [...]». *The Works of the Late Aaron Hill, Esq. in Four Volumes. Consisting on Various Subjects, and of Original Poems, Moral and Facetious, With an Essay on the Art of Acting*, London, Printed for the Benefit of the Family, 1753, 4 voll.; vol. IV, p. 91.

¹⁶¹ Vedi pp. 156-157.

¹⁶² D. GARRICK, *An Essay on Acting: in which will be consider'd the Mimical Behaviour of a Certain fashionable faulty Actor, and the Laudableness of such unmannerly, as well as inhuman Proceedings. To which will be added, A Short Criticism On His acting Macbeth*, London, W. Bickerton, 1744, p. 5; qui p. 163.

le doverose, ma sicuramente sincere genuflessioni a Shakespeare. Nel processo creativo di preparazione del personaggio, l'attore si trova dunque in una posizione preminente e centrale, così come lo è nel rapporto con il mondo, in cui Garrick lo esorta ad immergersi per trarre tutti quegli elementi utili e necessari alla propria formazione personale e all'elaborazione delle sue interpretazioni, e rispetto al quale agisce in piena autonomia e senza mediazioni di sorta.

Garrick sembra parlarne se non come di un concetto del tutto ovvio e assodato, certo non come di una tesi che lui senta di dover sostenere e difendere da possibili e prevedibili contestazioni, a riprova che il processo di revisione della scala gerarchica che aveva visto al suo vertice, quale primo e indiscusso interprete della realtà, l'autore drammatico, era già ampiamente avviato. In questo periodo, con Garrick giunto così rapidamente all'apice della fama, in molti casi i riferimenti al rapporto attore/personaggio traevano spunto e occasioni per esprimersi soprattutto in elogi rivolti alla sua persona, circoscrivendo perciò a lui i concetti esposti. Nel corso della prima visita dell'attore a Dublino, nell'estate del 1742, e cioè a meno di un anno di distanza dal suo debutto assoluto, in un poemetto viene già perfettamente riconosciuto il ruolo a lui assegnato:

La natura per anni rese la sua oscura dimora
 Nascosta, e nessuno trovava il fortunato accesso:
 Fino a quando Garrick cercò con rigore l'ardua strada
 E trovò il luogo dove l'immortale dea giaceva.
 Sorgi, leggiadra Signora, disse il Roscio britannico,
 E mostra il cammino ai tuoi giovani ammiratori.
 La dea lo guardò con occhio benevolente,
 E sorridendo con grazia, rispose
 «Tu sei il mio unico figlio, il solo superstite,
 Orsù, prosegui sul sentiero appena tracciato,
 Orsù! Figlio mio! Imponi la tua nobile stirpe,
 E fa che il mondo veda la natura sul tuo volto:
 La natura si mostrerà sempre come tale al saggio,
 Sebbene appaia spesso sotto false sembianze:
 L'immortale Shakespeare scrisse solo per te,
 Prosegui, e siedì sul trono vuoto:
 Il socco e il coturno furono fatti per te
 Il teatro è ridotto in ceppi, sta a te liberarlo [...]»¹⁶³.

¹⁶³ «Nature, for Ages made her dark Abode / Obscure, nor one could find the lucky Road:
 / Till Garrick, strictly search'd the thorny Way, / And found the immortal Goddess where she lay /
 / Arise fair Dame, the British Roscius said, / And show thy young Admirers where to tread /
 / The Goddess view'd him with a pleasing Eye, / And smiling gracious, made him this Reply /
 / "Thou art my only, and surviving Son, / Go on, and tread the Path thou hast begun, / Go on!
 / my Child! assert thy noble Race, / And let the World view Nature in thy Face: / Nature, will still

Questo poemetto presenta più di un elemento d'interesse. Qui, non è con la fede, ma con il rigore scientifico che l'uomo può trovare e percorrere la via della conoscenza: Garrick adotta questo metodo, e, una volta raggiunta la natura, viene da essa riconosciuto come figlio, sua unica incarnazione, e quindi, investito del ruolo di profeta, viene incaricato di 'evangelizzare' il mondo. La natura eleva poi la commedia al livello della tragedia, conferisce ad entrambi i generi pari dignità e la responsabilità di veicolare 'il verbo'; infine precisa l'ambito, la 'chiesa' in cui l'attore dovrà svolgere la propria missione. Può darsi che all'epoca qualcuno possa aver ritenuto la metafora un po' blasfema, ma in un mondo che poteva essere conosciuto e dominato dall'uomo, concetto questo penetrato ormai nel senso comune, "natura" non è più un sinonimo o un appellativo di Dio, ma un'entità autonoma che tende a prenderne il posto. Da notare, infine, come a Shakespeare sia attribuita una funzione puramente strumentale: se il più grande drammaturgo aveva scritto solo per Garrick, si può immaginare di quale considerazione potessero godere gli altri autori, cui veniva solitamente riconosciuta una statura inferiore.

Nel poemetto *The Actor*, scritto nel 1760 da Robert Lloyd e presente in questa antologia, l'autore drammatico fa un'apparizione abbastanza fugace. A lui viene dapprima riconosciuta un'importanza pari a quella dell'attore: «poeta e attore, con abilità congiunte, / plasmano a piacer loro le passioni nostre»¹⁶⁴. Ma poi, come se Lloyd volesse ridistribuire con maggiore equità quanto è a loro effettivamente dovuto, afferma che «all'attore debba andare oltre metà del merito»¹⁶⁵, e nella conclusione, sembra quasi voler incolpare l'autore del carattere effimero dell'arte dell'attore: «l'implacabile Morte scioglie l'intrecciata fama, / e il nome dell'attore affonda in quello del poeta»¹⁶⁶.

In *The Actor*, il trattato di John Hill del 1755, viene frequentemente ribadito che il lavoro dell'attore si fonda sulla ricerca tesa alla comprensione del personaggio nelle sue più piccole sfumature, preconditione indispensabile per ottenere un'interpretazione quanto più vicina possibile alle intenzioni di chi lo ha creato. Viene però detto anche, che a volte

be nature to the Wise, / Tho' oft mistaken in a false Disguise: / Immortal Shakespear, wrote for thee alone, / Proceed, and fix thee in the vacant Throne: / The Sock and Buskin were design'd for thee / The Stage is fetter'd, thou shall set her free / [...]. I versi sono citati in W.R. CHETWOOD, *A General History of the Stage, from its origin in Greece down to the present time. With the memoirs of most of the principal performers that have appeared on the English and Irish stage for these last fifty years [...]*, London, W. Owen, 1749, pp. 161-162.

¹⁶⁴ R. LLOYD, *The Actor. A poetical epistle. To Bonnell Thornton, Esq.*, London, R. and J. Dodsley, 1760, vv. 225-26; qui p. 292.

¹⁶⁵ *Ivi*, v. 264; qui p. 292.

¹⁶⁶ *Ivi*, vv. 265-66; qui p. 292.

l'autore è stato solo in grado di delineare sommariamente quanto va fatto, lasciando all'attore il tocco finale, o addirittura il compito di dipingere gran parte del quadro. In queste evenienze egli non è solamente chiamato a seguire le indicazioni dell'autore, ma ad aggiungere persino nuovi elementi. All'attore viene dunque richiesto molto più della perfetta comprensione dell'autore: in qualche misura è sollecitato a diventare autore egli stesso¹⁶⁷.

In quest'ultima affermazione John Hill dà sanzione di uno scatto evolutivo dell'attore, ma come già aveva sottolineato Gildon, sembra che anche per lui l'iniziativa dell'attore debba essere vincolata a circostanze in qualche modo straordinarie, quando cioè l'autore non abbia potuto, per un motivo o per un altro, definire in modo adeguato "quanto va fatto". Riconosce però all'attore che si dimostri in grado di completare quanto l'autore non ha saputo o potuto delineare un talento superiore al suo, purché non osi aggiungere o cambiare parole al testo¹⁶⁸. Va ancora avanti, precisando in cosa consistano le 'aggiunte' lecite e opportune, e il loro effetto:

Uno sguardo, un gesto, una particolare attenzione a ciò che dice un altro personaggio, spesso ci restituiscono quanto l'autore aveva inevitabilmente, o talvolta distrattamente, ommesso; e molto spesso una pausa riesce a conferire alla frase una forza superiore a quella contenuta nelle parole¹⁶⁹.

Infine, ricorda come gli autori debbano spesso il successo (e non solamente quello immediato) agli attori che abbiano saputo dare il giusto valore, o addirittura migliorare la loro opera: se infatti l'autore di una pièce mediocre ha la fortuna di affidarla ad un manager che distribuisca con intelligenza le parti,

La rappresentazione arricchirà il dramma con elementi impensabili per l'autore stesso, grazie all'attore che ve li infonde traendoli dal suo proprio magazzino. Questi elementi diventeranno poi parte integrante del testo, saranno ricordati nella lettura e il merito verrà attribuito all'autore¹⁷⁰.

Chiaramente, John Hill descrive una prassi consueta sia in quell'epoca, sia in

¹⁶⁷ J. HILL, *The Actor: or, a Treatise on the Art of Playing. A New Work, Written by the Author of the Former, and Adapted to the Present State of the Theatres. Containing impartial Observations on the Performance, Manner, Perfections, and Defects of Mr. Garrick, Mr. Barry, Mr. Woodward, Mr. Foot, Mr. Havard, Mr. Palmer, Mr. Ryan, Mr. Berry, &c. Mrs. Cibber, Mrs. Pritchard, Miss Nossiter, Mrs. Gregory, Mrs. Woffington, Mrs. Clive, Mrs. Green, Miss Bellamy, &c. In their several Capital Parts*, London, R. Griffiths, 1755, pp. 30-31; qui p. 242.

¹⁶⁸ *Ivi*, p. 31; qui p. 242.

¹⁶⁹ *Ivi*, p. 33; qui p. 243.

¹⁷⁰ *Ivi*, p. 40; qui pp. 245-246.

tempi precedenti, ma qui ne vengono riconosciuti valore e legittimità.

Al proprio magazzino (“his own store”), l’attore poteva attingere consapevolmente e premeditatamente, o anche per rispondere ad una imprevista necessità. Thomas Wilkes, racconta ad esempio l’origine assolutamente casuale di una *gag* di Abel Drugger, personaggio della commedia di Ben Jonson *The Alchemist* (1610). Riferisce come una volta Colley Cibber, l’interprete del personaggio, nella quarta scena del terzo atto, quando Abel si trova nella bottega dell’alchimista, ad un certo punto avesse involontariamente infranto un accessorio di scena, e più esattamente un orinale. In quel momento l’attore ebbe la prontezza e l’abilità di fingere che l’atto fosse stato compiuto accidentalmente da Abel, ma da lui studiato e previsto, riuscendo ad attribuire al personaggio la reazione che la rottura dell’oggetto aveva realmente suscitato in lui. Il successo della *gag* la fece entrare stabilmente anche nella pratica recitativa di Garrick, che in seguito assunse e detenne in esclusiva la parte¹⁷¹.

In uno degli articoli intitolati *On the Profession of a Player*, pubblicati nel corso del 1770 sul «London Magazine» e presenti in questa raccolta, James Boswell sviluppa lo spunto di Hill riguardante gli elementi originali introdotti dall’attore nel personaggio e nella pièce. I presupposti e le conclusioni a cui giunge, però, sono radicalmente diversi, poiché l’esaltazione del ruolo dell’attore nella valorizzazione del testo contiene in sé la negazione, anche se solo implicita, dell’esistenza di un atto creativo. Secondo Boswell, infatti, la bravura dell’attore consiste nel saper scovare e dare espressione a quelle caratteristiche “minutie”, come lui le chiama, che però a suo modo di vedere sono già tutte contenute nel testo, benché invisibili al semplice lettore. E proprio perché quel sottotesto non emerge alla lettura, ma solo attraverso la rappresentazione teatrale, Boswell si pone un problema di tipo storiografico: «i posteri si chiederanno perché i loro avi si divertivano tanto con personaggi certamente spassosi, ma dei quali non percepiscono il motivo della loro irresistibilità»¹⁷². Naturalmente ha pronta la risposta: sono i critici e i cronisti ad essere in grado, e in un certo modo, a doversi assumere l’onere e la responsabilità di fissare e di conservare nelle recensioni le tracce delle prassi sceniche e delle interpretazioni degli attori, restituendo ai posteri un’immagine nitida e intensa «così come gli abiti dei tempi passati, in una galleria di dipinti, ci danno un’idea vivida dell’aspetto dei nostri antenati»¹⁷³. È comunque significativo, indipendentemente dai motivi per cui è ritenuto necessario, che a giudizio di Boswell

¹⁷¹ T. WILKES, *A General View of the Stage*, London, J. Cote, Dublin, W. Whetstone, 1759, pp. 257-258. Quasi certamente, tuttavia, Colley Cibber nella commedia recitò solo la parte di Subtle. Forse l’episodio si potrebbe riferire al figlio Theophilus, a lungo interprete di Abel Drugger.

¹⁷² *On the Profession of a Player*, in «The London Magazine», ottobre 1770, citato dall’edizione pubblicata a Londra da Elkin Mathews & Marrot, 1929, p. 31; qui p. 305.

¹⁷³ *Ivi*, p. 30; qui p. 305.

la comprensione e il pieno apprezzamento del testo drammatico siano possibili e debbano passare, se non dipendere totalmente, dall'esame e dalla valutazione della dimensione spettacolare e dell'interpretazione dell'attore.

L'episodio raccontato da Wilkes relativo all'interpretazione di Abel Drugger si riferiva ad un'evenienza imprevista che gli attori di tutti i tempi si trovano spesso ad affrontare. Del tutto prevista, e anzi elaborata nei minimi dettagli, fu invece l'innovativa interpretazione che Charles Macklin dette nel 1741 del personaggio di Shylock, su cui vale la pena soffermarsi perché interessante sotto molti aspetti.

Il personaggio di Shylock era abbastanza noto al pubblico, soprattutto ai molti che potevano ancora associarlo a Thomas Doggett, l'attore che lo aveva interpretato fino alla sua morte nel 1721, data dopo la quale la commedia era stata proposta raramente. L'interpretazione di Macklin – o meglio, l'allestimento – si annunciava come una novità anche solo per il fatto che ad essere messo in scena era l'originale shakespeariano, e non *The Jew of Venice* (L'ebreo di Venezia), l'adattamento approntato nel 1701 da George Granville, Lord Lansdowne. La tradizione storiografica attribuisce a Macklin l'idea di presentare il dramma nella versione originale, e questa ipotesi sarebbe in linea e motiverebbe più solidamente la scelta dell'attore di compiere il capillare lavoro di ricerca che fu alla base della sua interpretazione. Se però è improbabile che Macklin fosse nella posizione di prendere questo tipo di iniziative, è possibile abbia fatto pressioni sul manager del Drury Lane Charles Fleetwood¹⁷⁴, probabilmente intenzionato a produrre come sempre *The Jew of Venice*, affinché allestisse invece *The Merchant*.

L'innovazione più vistosa, tuttavia, non consistette nel presentare il testo shakespeariano, ma nel taglio interpretativo che Macklin decise di dare a Shylock, diverso da quello eminentemente comico nella mente e negli occhi degli spettatori ancora in grado di ricordare Thomas Doggett. Già Nicholas Rowe nel 1709 – probabilmente riflettendo sull'interpretazione di Doggett – aveva considerato l'opportunità di proporlo in una chiave diversa: «Sebbene abbiamo visto *The Merchant of Venice* accolto e recitato come una commedia, e la parte dell'ebreo recitata da un eccellente attore comico, non riesco a non pensare che il personaggio sia stato pensato dall'autore come tragico»¹⁷⁵.

Forse Macklin scelse di dare un particolare spessore drammatico a Shylock

¹⁷⁴ Charles Fleetwood (?-1747), impresario. Rilevò il teatro di Drury Lane nel 1734, quando il teatro si trovava vicino alla bancarotta. Per i primi anni lo diresse con oculatezza, ma poi gli affari cominciarono ad andare male a causa dell'amore per il gioco d'azzardo. Alla fine del 1744 fu costretto a vendere il teatro, su cui gravava già una forte ipoteca, ma evidentemente i soldi ricavati non bastarono a sanare i debiti e perciò, braccato dai creditori, fuggì in Francia, dove morì poco dopo.

¹⁷⁵ N. ROWE, *Some account of the Life etc.*, in *The Works of Mr. William Shakespear*, London, Tonson, 1709, p. XIX, citato dall'edizione elettronica pubblicata nel sito <http://shakespeare.palomar.edu>.

perché era alla ricerca di una piena e autorevole affermazione come attore, all'epoca ritenuta possibile solo attraverso un personaggio tragico: sebbene il suo repertorio non includesse unicamente parti comiche, quelle tragiche erano state fino ad allora tutte di secondo piano. Shylock si prestava ottimamente ad una rilettura, e, essendo considerato un ruolo da attore comico, Macklin aveva potuto averlo per sé. Le cose devono essere andate più o meno così, poiché in tale modo si spiegherebbe la cautela dimostrata dall'attore durante le prove della commedia, quando non aveva fatto trapelare nulla di quella che sarebbe stata la sua interpretazione, e aveva recitato la parte seguendo modalità prevedibili.

Il 14 febbraio 1741, furono perciò colti di sorpresa non solo gli spettatori, ma anche gli altri membri del cast, tra cui James Quin e Kitty Clive¹⁷⁶, interpreti rispettivamente di Antonio e Portia. Nella sua biografia di Macklin, William Cooke riporta la cronaca della serata come l'attore stesso l'avrebbe narrata, un racconto al quale tutti i biografi successivi hanno attribuito il valore di un effettivo resoconto dell'evento:

Alla fine, la sera tanto attesa arrivò, con il teatro affollato, dall'alto al basso, del pubblico più scelto. Le prime due file della platea, come al solito, erano piene di critici. [...] Quando feci la mia apparizione nella *green-room* vestito per la parte, con il cappello rosso sulla testa, la barba appuntita, la larga tunica nera, ecc., e con una baldanza per me inconsueta, gli attori si guardarono con aria interrogativa e con evidente disappunto. [...] Nella scena d'apertura, abbastanza scialba e piatta, non potevo aspettarmi grandi applausi, ma comunque il pubblico mi ascoltava¹⁷⁷. Dalla platea udivo distintamente le parole «Molto bene, davvero molto bene! Quest'uomo sembra sapere il fatto suo, ecc. ecc.». Questi complimenti mi rincuorarono, ma non mi sbilanciai. Sapevo che il momento cruciale era nel terzo atto, e mi trattenni. In quel punto misi tutto il fuoco possibile, le passioni contrastanti della gioia per le perdite del mercante e del dolore per la fuga di Jessica si offro-

¹⁷⁶ Catherine Raftor Clive, detta Kitty (1711-1785), attrice comica tra le più grandi del suo tempo, fu anche apprezzata cantante e autrice di alcune farse. Salvo qualche stagione all'inizio della carriera, recitò sempre al teatro di Drury Lane, dal debutto nel 1728 fino al ritiro nel 1769. Molto amica di David Garrick, fu l'attrice preferita di Samuel Johnson, che ne apprezzava la notevole intelligenza, e grande amica di Horace Walpole. Le parti in cui eccelleva erano quelle dove poteva dare piena espressione alla sua vivacità ed energia, e dove fossero richieste buone doti canore. Interpretò Mrs Marwood e Lady Wishfor't in *The Way of the World* [Così va il mondo] (1700), Miss Prue e Mrs Frail in *Love for Love* [Amore per amore] (1695), entrambe commedie di William Congreve, e fu apprezzata nei ruoli shakespeariani di Portia in *The Merchant of Venice*, Celia in *As You Like It* [Come vi piace] e per alcuni anni anche in Ophelia nell'*Hamlet*. David Garrick scrisse il personaggio di Mrs Heidelberg in *The Clandestine Marriage* [Il matrimonio clandestino] (1766) espressamente per lei, e con lei riportò al successo la commedia *The Wonder: a Woman Keeps a Secret* [Meraviglia: una donna mantiene un segreto] (1714) di Susannah Centlivre, in cui interpretavano i ruoli di Flora e Don Felix.

¹⁷⁷ Naturalmente Macklin intende la prima scena dove compare il personaggio di Shylock, cioè la terza del primo atto.

no come un banco di prova per l'abilità dell'attore, e io ebbi la fortuna di piacere al di là delle mie più rosee aspettative. L'intero teatro scoppiò in un tumulto di applausi, e fui costretto a fare delle pause tra le battute e aspettare che cessassero, per poter essere udito. Quando andai dietro le quinte alla fine dell'atto, il manager mi venne incontro, si complimentò molto per la mia interpretazione e significativamente aggiunse «Macklin, alla fine avevi ragione tu»¹⁷⁸. Nella *green-room*, i miei compagni si unirono all'elogio, ma per motivi diversi: egli [l'impresario] pensava all'incremento degli incassi, loro invece a salvare le apparenze, sperando al tempo stesso che finissi col rompermi il collo. La *trial-scene*¹⁷⁹ fu un degno completamento della prova: in quel passo fui ascoltato attentamente, c'era un silenzio totale, ma era percepibile l'impressione che esercitavo sul pubblico, cosicché quando mi ritirai ero perfettamente soddisfatto¹⁸⁰.

Dopo la rappresentazione la *green-room* si riempì di spettatori desiderosi di complimentarsi con Macklin. *The Merchant of Venice* ebbe ventidue repliche, e certo sarebbero state anche più numerose se lo spettacolo fosse stato presentato all'inizio della stagione, anziché a febbraio, a ridosso del periodo dedicato alle beneficate, quando il repertorio era condizionato dalle scelte degli attori destinatari degli utili degli spettacoli. È probabile che Garrick, all'epoca amico di Macklin, abbia seguito da vicino le fasi precedenti il debutto, e che pertanto i riferimenti contenuti nell'*Essay on Acting* abbiano il valore di testimonianza diretta¹⁸¹. La storia delle modalità con cui Macklin aveva preparato il personaggio si diffuse a dismisura, diventando leggendaria. Ecco, ad esempio, come fu raccontata sulla rivista «The Connoisseur»:

Quando un commediante, celebrato per la sua eccellenza nella parte di Shylock, si accinse all'interpretazione del personaggio, fece visite quotidiane al centro d'affari, al Cambio e alle *coffee-houses* ad esso adiacenti, cosicché, frequentando e conversando con la "razza dei circoncisi", si abituasse ad assumere la loro aria e i loro atteggiamenti¹⁸².

A distanza di qualche giorno dalla prima rappresentazione, Alexander Pope oltre a proclamare, nel famoso distico «This is the jew that Shakespeare drew» (Questo è l'ebreo che Shakespeare delineò), chiese all'attore perché avesse scelto di indossare quel particolare tipo di cappello rosso. Macklin aveva risposto di aver tratto l'informazione da un libro, dove aveva letto che a Venezia gli ebrei indos-

¹⁷⁸ Questa frase fa pensare ad una precedente reazione negativa del manager, che perciò, contrariamente a quanto altre fonti sostengono, forse era a conoscenza della scelta interpretativa di Macklin.

¹⁷⁹ La scena del tribunale, nella prima scena del quarto atto.

¹⁸⁰ W. COOKE, *Memoirs of Charles Macklin, comedian, with the dramatic characters, manners, anecdotes, &c. of the age in which he lived [...]*, London, James Asperne, 1804, pp. 92-94.

¹⁸¹ D. GARRICK, *An Essay on Acting...* cit., pp. 10-11; qui p. 165.

¹⁸² «The Connoisseur», n. 1, 31 gennaio 1754, citato da F.A. CONGREVE, *Authentic Memoirs of the Late Mr. Charles Macklin, comedian. [...]*, London, J. Barker, 1798, p. 19.

savano cappelli di quel colore e di quella foggia. Pope gli aveva chiesto allora se gli attori si prendessero spesso la briga di fare ricerche così approfondite, e lui aveva risposto: «Non so se lo fanno, signore, ma io avevo puntato il mio nome sul personaggio, ed ero determinato a fare ogni sforzo per ottenere le migliori informazioni»¹⁸³.

Macklin recitò la parte per quasi cinquant'anni. Non riuscì ad affermarsi con analogo successo in altri ruoli, che finirono spesso con l'essere variazioni di uno stesso tema, cioè personaggi, secondo la definizione del suo biografo Appleton, «tutti ritagliati dalla stessa stoffa»¹⁸⁴. Questa interpretazione non aprì dunque a Macklin la carriera desiderata, ma dimostrò come un attore potesse imporre un'interpretazione personale e innovativa di un personaggio, contravvenendo alla lettura tradizionale, ed essere premiato dal pubblico.

Forse fu dopo aver visto Macklin in Shylock, e soprattutto dopo aver visto l'accoglienza degli spettatori, che Garrick si risolse a superare i timori che fino a quel momento lo avevano frenato dall'intraprendere la carriera di attore. Garrick, infatti, non possedeva i requisiti fisici ritenuti necessari ad un attore degno di rispetto (ovvero ad un attore tragico), primo fra tutti un'altezza di almeno sei piedi, centottantadue centimetri, la misura considerata canonica per un eroe tragico. Lui invece era alto non più di un metro e sessanta centimetri, probabilmente meno, ed era perciò consapevole di come con le sue caratteristiche fisiche, e il suo talento, al massimo avrebbe potuto aspirare a diventare un attore comico di buon livello, o anche di livello eccellente, ma non di acquisire quella fama e quella considerazione alle quali solo un attore tragico poteva aspirare. Non che Garrick volesse imporsi unicamente nei ruoli tragici, ma se l'affermazione come attore tragico non sarebbe stata un ostacolo invalicabile al suo desiderio di spaziare anche nel repertorio comico, l'itinerario inverso sarebbe stato enormemente più difficile da percorrere. La lezione che Garrick deve aver tratto da Macklin, almeno in quell'occasione, non derivava tanto dagli esiti concreti della sua interpretazione, quanto, appunto, dal fatto che l'attore aveva imposto una lettura personale e inedita di un personaggio, ottenendo onori e successo. Ebbe certamente un peso anche il fatto che l'operazione fosse stata condotta da un

¹⁸³ W. COOKE, *Memoirs of Charles Macklin...* cit., p. 95. Appleton, il biografo più recente di Macklin, afferma che per documentarsi, l'attore forse fece ricorso anche ad un volume successivamente trovato nella sua biblioteca, *The Ancient History of the Jews* di Flavius Josephus, in una traduzione inglese risalente ai primi decenni del secolo: W.W. APPLETON, *Charles Macklin: An Actor's Life*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1960, p. 46.

¹⁸⁴ W.W. APPLETON, *Charles Macklin...* cit., p. 49. Appleton fa riferimento, ad esempio, ai personaggi di Sir Gilbert Wrangle in *The Refusal* [Il rifiuto] (1721) di Colley Cibber da Molière, di Lovegold in *The Miser* [L'avarò] (1732-1733) di Henry Fielding da Molière, Sir Archy MacSarcasm e Sir Pertinax MacSycophant, protagonisti delle commedie dello stesso Macklin *Love à la Mode* [Amore alla moda] (1759) e *The Man of the World* [L'uomo di mondo] (1781).

attore comico, sebbene io ritenga probabile che Macklin nella sua interpretazione non avesse rinunciato a conferire delle coloriture comiche al personaggio, facendone un ruolo unilateralmente tragico.

Con talento e intelligenza un attore poteva finalmente interpretare una parte plasmandola sulla base delle proprie caratteristiche, porsi al centro del processo creativo scalzando (anche se non dichiaratamente) l'autore e le convenzioni interpretative. Garrick trovò dunque la chiave per superare la propria inadeguatezza fisica caratterizzando individualmente ogni singola parte e adattandola a se stesso, superando così, o almeno smussando, le limitazioni troppo rigide imposte dai ruoli e dai generi. Nell'*Essay on Acting* dirà come le passioni di un Alessandro Magno e di un bottegaio, i turbamenti che possono agitare e sconvolgere le loro menti, abbiano una fonte comune, benché siano diversamente motivati e debbano essere espressi con modalità differenti.

Peraltro Garrick non riuscì sempre ad imporsi in personaggi poco adatti alla sua conformazione fisica. Ad esempio, quando si cimentò in Othello fallì, attirandosi lo scherno di chi (il collega James Quin) vedendolo in scena chiese sarcasticamente se si trattasse di un servetto negro alle dipendenze di Desdemona. Taluni attribuirono l'insuccesso al trucco nero del volto, che nascondendo sguardi ed espressioni, privavano il pubblico di uno degli elementi più importanti nella sua recitazione, la mimica facciale. Il suo pragmatismo di impresario suggerì a Garrick di ripiegare su Cassio, affidando ad un attore "handsome and tall" come Spranger Barry la parte di Othello. E in generale, ad esclusione di alcune eccezioni, nella distribuzione delle parti seguì sostanzialmente i vecchi e consolidati parametri di valutazione.

Come ho detto, la storia del sistema adottato da Macklin per la preparazione del personaggio diventò paradigmatica, ma benché sicuramente non rientrasse nella comune prassi degli attori, non era certo una novità. È Garrick stesso a farlo presente, proprio quando accenna a Macklin nell'*Essay on Acting*. Parla di Thomas Doggett, che nel 1695, prima affrontare l'interpretazione del marinaio Ben, in *Love for Love* [Amore per amore], personaggio creato per lui da William Congreve, avrebbe alloggiato per un certo periodo nel quartiere portuale di Wapping per osservare più da vicino i marinai e imitarne modi ed espressioni gergali¹⁸⁵.

Da Polo a Stanislavskij, vi sono frequenti ritorni di questa aneddotica, e un altro esempio spesso rammentato concerne Garrick stesso. Tra le sue interpretazioni, Lear fu tra quelle di maggior successo, particolarmente nei momenti in cui esprimeva la follia¹⁸⁶. All'origine di quella che fu immediatamente accolta come

¹⁸⁵ Cfr. D. GARRICK, *An Essay on Acting...* cit., p. 10; qui p. 165.

¹⁸⁶ Come spesso succede, la descrizione più precisa di quei momenti è offerta da chi non li apprezzava, e cioè da Samuel Foote, in *A Treatise on the Passions...* cit., p. 18 e sgg.; qui pp. 190-192. Garrick interpretò per la prima volta la parte di Lear all'età di soli ventiquattro anni, l'11 marzo 1742 al teatro di Goodman's Fields.

una scelta interpretativa originale, vi era un episodio realmente accaduto. Così almeno sosteneva Garrick, che raccontò spesso come un suo amico, impazzito per aver causato accidentalmente la morte della figlioletta con cui stava giocando tenendola in braccio vicino ad una finestra, continuasse nella sua disperazione a ripetere i gesti che avevano preceduto e causato la disgrazia, mimando il gioco con la figlia come se fosse ancora viva. In vista della sua interpretazione di Lear, l'attore diceva di essersi recato più volte a far visita all'amico per osservare e trarre spunti da lui. Garrick non si limitò a diffondere l'episodio indicandolo come fonte ispiratrice della sua interpretazione, ma prese la cinica abitudine di prodursi nella sua diretta imitazione. Ne fece uno dei suoi più apprezzati *cameo* da salotto, come ricorda Arthur Murphy:

Questo scrittore lo ha visto spesso in occasioni conviviali alzarsi ed esibirsi nella rappresentazione del padre sfortunato. Egli si appoggiava allo schienale di una sedia, e con atteggiamento amorevolmente paterno fingeva di giocare con un bambino. Dopo aver espresso il diletto più sentito, improvvisamente faceva cadere il piccolo e istantaneamente scoppiava nella più violenta espressione di dolore, così accorata, commovente e toccante, da inumidire di lacrime gli occhi di tutta la compagnia. È stato così, diceva Garrick, che ho imparato a imitare la follia. Ho copiato la natura, e a ciò devo il mio successo in *King Lear*¹⁸⁷.

L'affermazione del principio dello stile recitativo individuale, ovvero del ruolo dell'attore nel processo creativo del personaggio e della sua centralità nella costruzione dello spettacolo, sono strettamente legati al mutamento che la sua figura – anche e soprattutto a livello sociale – ha nel corso del secolo. Il cambiamento dell'atteggiamento generale della società civile nei confronti della professione dell'attore e di chi la esercita, ben illustrato nell'articolo *On the Profession of Acting* di Arthur Murphy presente in questa raccolta, ovviamente riguarderà quasi esclusivamente gli attori maggiori (i soli che, pertanto, potranno godere di una relativa autonomia creativa), ma avrà gradualmente qualche ricaduta sulla classe professionale nel suo insieme, e quindi anche sugli attori di minore importanza.

Di questa distinzione tra attori maggiori e minori, almeno per quanto riguarda il periodo in questione, a mio avviso si dovrebbe tenere maggior conto. Abbastanza ovvia e giustamente sottolineata quando si esaminano il diverso *status* all'interno della compagnia e nella società civile, i ruoli e le competenze, l'analisi dei tratti stilistici della recitazione di chi, pur non essendo spesso in piena luce, era tuttavia quasi sempre presente in scena insieme ai protagonisti tende invece a sfumare e a godere di poca attenzione. Peraltro, questa mancanza è del tutto

¹⁸⁷ A. MURPHY, *The Life of David Garrick...* cit., pp. 20-21. Anche Diderot assistette a questa esibizione, e ne fa cenno in una lettera del 1765 a M.lle Jodin.

comprensibile, dato che, se spesso disponiamo di documenti scarsi e ‘infidi’ sugli attori di maggior successo, ancor meno possiamo riuscire a mettere insieme informazioni sullo stile e sulle prassi recitative di attori di cui ovviamente cronisti e critici tendevano a curarsi poco o nulla nelle loro descrizioni e valutazioni. Thomas Betterton ed Elizabeth Barry, Robert Wilks e Barton Booth, Hannah Pritchard e David Garrick, soprattutto il primo e l’ultimo, diventarono per gli attori ad essi contemporanei dei modelli da imitare e connotarono con i loro stili recitativi le rispettive epoche. Ma sarebbe interessante approfondire, più di quanto già si faccia, come la loro recitazione si integrasse con quella degli altri attori, spesso sensibilmente diversa. E che non necessariamente, in ragione di questa diversità, era poco apprezzata dal pubblico.

Quando Garrick si presentò per la prima volta al pubblico, debuttando al teatro illegale di Goodman’s Fields il 19 ottobre 1741 nel *Richard III*, riscosse un successo enorme, solo in parte amplificato dalla storiografia. La diversità del suo stile, rispetto a quello degli altri attori, fu immediatamente riconosciuta, suscitando una positiva meraviglia. Anche l’attore più famoso del momento, James Quin, rilevò la differenza, ed ebbe l’imprudenza di sentenziare: «Se questo giovanotto è nel giusto, allora vuol dire che noi tutti abbiamo sbagliato»¹⁸⁸. Fu una pessima idea, poiché in tale modo sancì la separazione tra i due stili, offrendo ai cronisti e agli storici una delle frasi più usate per sottolineare la profondità della frattura. Nel precisare quanto fosse lontano il modo di recitare del “giovanotto” dal suo e da quello degli altri attori (di “noi tutti”), certo con l’intento di prendere le distanze da quello stile, Quin ricondusse ad un unico modello la recitazione di tutti gli attori, cosa oltretutto non corrispondente alla realtà. Mai prima di allora si era verificata una contrapposizione così forte tra diversi stili di recitazione, ma, d’altra parte, solo da poco le vicende del mondo teatrale e questo genere di speculazioni venivano diffusi e alimentati dalla stampa, diventata una efficace cassa di risonanza.

Tuttavia, se i contemporanei associarono presto il termine “rivoluzionario” alle innovazioni introdotte da Garrick, non parlarono mai di rottura con la tradizione. Al contrario, come si è visto nel poemetto a lui dedicato nel 1742¹⁸⁹, all’attore veniva riconosciuto il merito di aver ricondotto sulla retta via – sulla via della natura – l’arte della recitazione, senza però istituire mai una diretta dipendenza con il passato e un rapporto di filiazione con i grandi attori precedenti. Attuare un cambiamento, anche radicale, senza ripudiare il passato ma al tempo stesso senza esserne zavorrati, è una caratteristica molto inglese. Anche in questo caso, come per il rispetto per l’autorità dell’autore, la tradizione continuò ad avere un

¹⁸⁸ Citato da C. OMAN, *David Garrick*, London, Hodder & Stoughton, 1958, p. 42.

¹⁸⁹ Cfr. *supra*, p. 76.

valore nominale molto alto, e l'ipotesi di una deviazione da essa generalmente sanzionata come una colpa.

Robert Lloyd esprime invece un atteggiamento relativistico nei confronti della tradizione, con una ulteriore apertura verso la legittimazione del principio dello stile recitativo individuale. È interessante notare come essa non investa solo Garrick, ma sia retroattivamente estesa a due grandi attori del passato, Robert Wilks e Barton Booth. Nei primi versi del poemetto *The Actor*, con il tono di chi non intende essere contraddetto, premette che le regole della recitazione non «possono essere tramandate di padre in figlio»¹⁹⁰ perché «il mestiere non si può ereditare»¹⁹¹. Spiega poi come sia naturale, e dovuto a motivi anagrafici, il radicarsi in ognuno di noi del ricordo di quanto abbiamo amato nel passato, facendoci odiare «la copia ad esso tanto vicina»¹⁹². E si chiede: «perché abbiamo amato i modi di *Wilks*, l'agitazione di *Booth*?»¹⁹³, rispondendosi che «in loro erano naturali, la loro propria maniera»¹⁹⁴. Infine, per scoraggiare la tentazione di chi sente la necessità di inscrivere la recitazione di Garrick all'interno di una tradizione, e volendone rivendicare invece l'assoluta originalità, dice che «il suo talento non deve splendere di lode riflessa»¹⁹⁵.

In generale, venivano rimproverati di aver deviato dalla tradizione (di cui Betterton rimaneva l'esempio più fulgido) gli attori che avevano ridotto la recitazione ad uno sterile catalogo di gesti convenzionali e ad una vuota retorica declamatoria (portando spesso Quin ad esempio). In realtà, le differenze tra vecchio e nuovo stile dovevano essere assai sfumate: molti caratteri della 'nuova' recitazione erano già presenti non solo nelle teorie della recitazione (le quali sono spesso anticipatrici) ma anche nella pratica degli attori, così come alcuni caratteri della recitazione precedente perdurarono negli attori successivi e in Garrick stesso.

Una tra le più famose descrizioni di Quin, citata soprattutto perché contiene una vera e propria celebrazione delle virtù di Garrick, è quella fatta da Richard Cumberland. Nel 1746, quand'era ancora un ragazzo, assistette ad una rappresentazione di *The Fair Penitent* con Garrick nella parte di Lothario e Quin in quella di Horatio¹⁹⁶. La straordinaria vivacità e la precisione del resoconto hanno indotto molti storici a sopravvalutarlo, attribuendo ad esso un valore di testimonianza diretta. Cumberland fu effettivamente presente alla rappresentazione descritta, ma ne riferì nelle sue memorie all'inizio del secolo successivo, quando probabil-

¹⁹⁰ R. LLOYD, *The Actor...* cit., v. 4; qui p. 286.

¹⁹¹ *Ivi*, v. 6; qui p. 286.

¹⁹² *Ivi*, v. 12; qui p. 286.

¹⁹³ *Ivi*, v. 13; qui p. 286.

¹⁹⁴ *Ivi*, v. 14; qui p. 286.

¹⁹⁵ *Ivi*, v. 16; qui p. 286.

¹⁹⁶ *The Fair Penitent* andò in scena al teatro di Covent Garden il 14 novembre 1746.

mente il ricordo era stato rimodellato dal tempo e dai reiterati racconti. È evidente, ad esempio, come le nette distinzioni tra le due scuole di recitazione (di cui vengono fornite anche le versioni femminili di Susannah Cibber e di Hannah Pritchard), e soprattutto la conclusione moraleggiante riflettano il pensiero del drammaturgo nel momento in cui scrive. Più ancora che per il suo valore di testimonianza diretta, pertanto, la descrizione può essere considerata come un sintetico compendio delle caratteristiche che tradizionalmente furono assegnate alle due scuole.

Ricordo lo spettacolo come l'avessi ancora davanti agli occhi. Quando il sipario si alzò si presentò Quin, con un abito di velluto verde ricamato, un'enorme parrucca, calze arrotolate e scarpe dalla punta quadra col tacco alto. Con poche variazioni di cadenza, e in un tono intenso e profondo, gesticolando e andando avanti e indietro come se invece che su di un palcoscenico si trovasse in una aula senatoriale, dispiegava i versi con un'aria di dignitosa indifferenza con cui sembrava disdegnare gli applausi che gli venivano rivolti. Mrs. Cibber, con una tonalità alta ma dolce, cantava, o meglio deformava l'armonico Rowe [...] non appena recitava due o tre versi, ero in grado di anticipare la maniera in cui avrebbe recitato il successivo; era come una lunga ballata leggendaria composta da innumerevoli stanze, cantate tutte nello stesso tono [...]. [La sua voce] mancava così tanto di contrasto, che sebbene non offendesse l'orecchio, stancava. [...] Mrs. Pritchard era un'attrice di stampo differente¹⁹⁷, aveva più naturalezza, e ovviamente più cambiamenti di tono e varietà, nei movimenti e nelle espressioni. Ma quando, dopo una lunga e ansiosa attesa, vidi per la prima volta il piccolo Garrick, allora giovane, agile e pieno di vita in ogni muscolo e in ogni suo tratto, balzare sul palcoscenico, rivolgendosi al cornuto Altamont e al grave Horatio: Oh, cielo, che differenza! Fu come se con il succedersi di una sola scena si fosse progrediti di un secolo intero: il vecchio ordine era stato spazzato via, e uno nuovo era improvvisamente avanzato, brillante e luminoso, chiaramente destinato a cacciar via la barbarie e la bigottaria di un'età priva di gusto, che era stata troppo a lungo attaccata ai pregiudizi della consuetudine, e superstiziosamente devota alle illusioni della declamazione altisonante¹⁹⁸.

Leggendo questo racconto, non ci si può non chiedere come potessero ottenere una rappresentazione complessivamente armonica degli attori tanto diversi tra loro. Quando Garrick divenne manager del Drury Lane, impose una rigida disciplina agli attori e stabilì l'obbligatorietà della partecipazione alle prove, al fine di creare un insieme il più possibile omogeneo in vista dello spettacolo¹⁹⁹. Eviden-

¹⁹⁷ Cumberland potrebbe aver menzionato la Pritchard solo per paragonarla alla Cibber. Non fa alcun riferimento ad una sua partecipazione alla rappresentazione, e in effetti non risulta nel cast.

¹⁹⁸ R. CUMBERLAND, *Memoirs, Containing an Account of his Life and Writings, interspersed with Anecdotes and Characters of several of the most distinguished persons of his time*, London, Lackington, Allen & Co., 1806, pp. 59-60.

¹⁹⁹ È incentrato sull'attività di Garrick come impresario il libro di K.A. BURNIM, *David Garrick, Director*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1961.

temente, nei sei anni passati come attore salariato (pur godendo già allora di una grande libertà espressiva e nella scelta dei ruoli guadagnata grazie al suo riconosciuto successo), si era trovato spesso a recitare in spettacoli poco coesi e disarmonici, ma nemmeno per lui, in seguito, divenne assolutamente tassativo che tutti gli attori recitassero con modalità simili (alle sue), a volte, credo, temendo anzi che qualcuno gli fosse troppo affine. Una delle partner preferite fu proprio Susannah Cibber, che conservò sempre una certa vicinanza alla cosiddetta vecchia scuola. La diversità del loro stile, evidenziata nella descrizione di Cumberland, non impedì ai due attori di stabilire una *partnership* solida e duratura, premiata dal successo ottenuto ogni qualvolta recitavano insieme.

Si è visto come la questione della formazione degli attori, che si presentò con una certa urgenza negli anni immediatamente successivi al 1660, fosse stata forse risolta con la costituzione delle *nurseries*. La scarsità di notizie consiglia la massima cautela nel valutare il loro peso e la loro funzione. Comunque, le poche informazioni di cui disponiamo indicano che l'attività di queste compagnie di giovani si svolgesse in provincia durante l'inverno e a Londra d'estate, quando i teatri patentati erano chiusi. Dopo il 1680 non vi è più traccia delle *nurseries*, o perlomeno non se ne parla più definendole così. La necessità di reperire nuovi attori continuò ovviamente a sussistere, ed è probabile che, come succederà in seguito, alcuni dei bacini da cui i teatri londinesi attingevano fossero già allora le compagnie itineranti dei circuiti di provincia, quelle che si esibivano nelle fiere, e, da un certo momento in poi, anche i teatri di Dublino²⁰⁰.

È anche probabile che dal 1682, l'anno in cui Christopher Rich affidò a Betterton la direzione del Drury Lane, quest'ultimo abbia cominciato a provvedere con sistematicità all'istruzione degli attori, mansione per la quale forse percepiva un compenso, come fa ritenere un documento redatto intorno al 1703, da cui si evince che oltre al salario per la sua attività di attore, fosse previsto un extra per l'insegnamento²⁰¹. Pur godendo di una certa autonomia come direttore artistico – così sarebbe oggi definito il suo ruolo – Betterton finché fu alle dipendenze di Christopher Rich non riuscì mai ad avere un potere all'altezza delle sue ambizioni, come dimostra la storia dei loro rapporti, ovvero dei rapporti tra la proprietà e la compagnia di cui l'attore era il capo, costellata di controversie e di scontri

²⁰⁰ Sul teatro irlandese del periodo si veda W.S. CLARK, *The Early Irish Stage. The beginnings to 1720*, Oxford, Clarendon Press, 1955.

²⁰¹ Il documento di cui parlo (riprodotto in A. NICOLL, *A History of English Drama...* cit., vol. II, pp. 276-278), è un piano di preventivo finanziario redatto da Betterton in vista di una richiesta per aprire un nuovo teatro, iniziativa che però non ebbe seguito. Il riferimento ad un compenso aggiuntivo al salario di attore per l'attività che avrebbe svolto come insegnante, potrebbe indicare che gli veniva corrisposto anche prima, oppure che nel nuovo teatro lo avrebbe percepito.

anche violenti. Quando nel 1695 Betterton ottenne il permesso di formare una compagnia propria, affrancandosi da Rich, divenne di fatto il primo *actor-manager* dalla riapertura dei teatri, benché, essendo la nuova compagnia una società costituita su base cooperativa, il suo controllo non sia mai stato assoluto.

Con il cosiddetto triumvirato, composto da Colley Cibber, Robert Wilks e Thomas Doggett (a cui successe dopo poco Barton Booth), che diresse il Drury Lane fino ai primi anni Trenta, si ebbe un ulteriore passo in avanti. Nominalmente la patente apparteneva al cosiddetto “honorary director”, una quarta persona che fungeva da rappresentante legale del teatro²⁰², ma di fatto ogni decisione era nelle loro mani, soprattutto in quelle di Colley Cibber, dei tre colui che appariva, e probabilmente era, il leader. Nel frattempo alla guida del teatro di Lincoln’s Inn Fields, dopo la morte di Christopher Rich nel 1714, si era insediato il figlio John, il quale essendo attore, si trovò a diventare quasi casualmente un *actor-manager*.

Le condizioni degli attori non migliorarono in virtù del fatto che i datori di lavoro esercitavano la loro stessa professione, anzi. La differenza sostanziale, e certo non di poco conto, fu che adesso gli interessi economici e quelli spettacolari coincidevano, o meglio, che a decidere su entrambi erano le stesse persone, degli attori. Ciò spostava il baricentro della macchina teatrale verso una maggiore attenzione e cura per gli allestimenti, che insieme ad una oculata amministrazione, riuscirono a garantire al Drury Lane un lungo periodo di stabilità.

Quando i tre attori (più il direttore onorario) assunsero il controllo del teatro, il *Lord Chamberlain* stilò una serie di norme necessarie a regolarne la conduzione²⁰³. Norme che in qualche modo diventarono le linee guida della gestione dei teatri per tutto il secolo, tendenti a dare all’impresa una struttura solida e a garantire, almeno in teoria, trasparenza sotto il profilo amministrativo e protezione dei diritti dei lavoratori salariati. Direttive sicuramente utili per il buon andamento del teatro, anche se furono disattesi quei punti la cui applicazione fu giudicata economicamente e politicamente svantaggiosa dagli impresari. I punti riguardavano gli autori drammatici e i lavoratori del teatro.

Il regolamento stabiliva che i drammaturghi dovessero essere pagati per le loro opere, con l’acquisto delle quali il teatro entrava in possesso anche dei diritti sulla pubblicazione. I tre *actor-manager* continuarono invece con la pratica entrata in uso da tempo, corrispondendo cioè all’autore gli utili della terza, della sesta e della nona replica. Si trattava di un sistema molto conveniente per i drammatur-

²⁰² In un primo tempo fu William Collier, utile dal punto di vista politico per la sua vicinanza agli ambienti della corte e quindi al *Lord Chamberlain*, e poi Richard Steele, il cui prestigio e influenza ne fecero un’ottima e autorevole figura di rappresentanza per il teatro.

²⁰³ Il regolamento è riprodotto in A. NICOLL, *A History of English Drama...* cit., vol. II, pp. 279-280, mentre ne viene estesamente discusso il contenuto in E.L. AVERY (a cura di), *The London Stage, 1660-1800 [...]*, parte II: 1700-1729, Carbondale, Illinois University Press, 1960, 2 voll.; vol. I, p. LXXXII e sgg.

ghi affermati, ma che poteva lasciare a stomaco semivuoto, o vuoto del tutto, gli autori le cui opere raggiungevano con difficoltà la terza replica, o non vi arrivavano affatto. Il sistema del *poet-benefit*, rimasto operativo per tutto il secolo, mantenne molto basso il potere contrattuale dei drammaturghi, e permise agli impresari di disporre di un ampio repertorio senza rischiare perdite troppo gravose nei casi (comunque malaugurati) in cui i drammi si rivelassero poco graditi al pubblico. Questo spiega perché, esaminando i calendari dei teatri stagione per stagione, non sia infrequente imbattersi in spettacoli andati in scena solo tre, sei o nove volte. Specialmente gli autori meno quotati, dovevano impegnarsi duramente per promuovere una loro opera: prima presso gli impresari, per fargliela accettare, poi facendo pressioni affinché fosse allestita nel migliore dei modi e andasse in scena nel periodo più favorevole; successivamente, dovevano adoperarsi per fare in modo che l'affluenza di amici e conoscenti si concentrasse nelle tre serate, cercando di scongiurare l'infausta eventualità che l'impresario decidesse di interrompere le repliche se la pièce non avesse riscosso un sufficiente successo.

L'altro punto disatteso da Colley Cibber e soci, concerneva gli attori e tutti i dipendenti del teatro. Il regolamento stabiliva l'obbligatorietà di redigere contratti scritti dove fossero stabiliti condizioni e trattamento economico. Tra le condizioni, vi era il divieto di lavorare al di fuori del teatro senza averne chiesto il permesso agli impresari, con pagamento di una penale in caso di violazione. Quest'ultima norma fu fatta rispettare scrupolosamente, mentre per tutto il secolo gli "articles of agreement", i contratti di lavoro, furono soltanto verbali. Se conosciamo con sufficiente precisione quanto veniva corrisposto ad ogni lavoratore lo dobbiamo alla diligenza con cui furono redatti i borderò, soprattutto dopo l'assunzione della guida del Drury Lane da parte di Garrick nel 1747.

Nel regolamento vi era un altro punto interessante. Esso prescriveva che uno dei tre impresari dovesse essere sempre presente alle prove, e fosse assicurata la frequenza dei giovani attori alle lezioni di danza e di canto tenute tre volte la settimana presso il teatro. È un punto interessante perché, da un lato rivela come tra le competenze ritenute essenziali in un attore vi fossero il canto e la danza, dall'altro perché la recitazione non viene nemmeno nominata. Omissione significativa, ma di cosa? Indica che era scontato che ai giovani fossero impartite lezioni di recitazione, tanto da rendere inutile una esplicita menzione, o che il loro ingaggio presupponesse avessero già acquisito un buon livello professionale? Propendo decisamente per la seconda ipotesi, che però in qualche modo può comprendere, o almeno non escludere del tutto la prima. Se è infatti certo che di preferenza i teatri assumessero attori già in grado di salire sul palcoscenico, è anche molto probabile vi fossero, all'interno del teatro, uno o forse più attori incaricati di seguire i giovani più inesperti, magari non con sistematicità, ma quando se ne presentava la necessità. E naturalmente, il momento e l'occasione in cui si rinnovava l'istruzione erano le prove, alle quali era sempre presente un *actor-manager*

o un attore di particolare esperienza. È accertato che Aaron Hill, il cui interesse per l'insegnamento emerge con evidenza anche negli scritti presenti in questa raccolta, nei periodi in cui diresse un teatro si occupò personalmente dell'istruzione degli attori, come se ne occuparono, più o meno direttamente, tutti gli *actor-manager* dei teatri attivi tra la fine degli anni Venti e gli anni Trenta. Quando invece, alla fine del triumvirato di Cibber, Wilks e Booth, teatro e licenza furono rilevati da Charles Fleetwood, un ricco gentiluomo senza competenze specifiche nel campo teatrale, questi fece di Charles Macklin il suo *stage manager*. Dovendosi occupare delle questioni inerenti gli allestimenti, è ovvio che l'attore dedicasse una certa parte del suo lavoro alla preparazione degli attori. In seguito Macklin fonderà alcune scuole di recitazione: spesso, dopo la *Stage Licensing Act*, come copertura di un'attività teatrale che la legge vietava, ma anche perché realmente interessato alla formazione dei giovani attori²⁰⁴.

Garrick certamente apprese moltissimo da Macklin, a cui per un periodo lo legò una grande amicizia, ma non lo riconobbe esplicitamente come maestro: per ingratitudine, o forse perché l'attore fu essenzialmente un autodidatta. Un eccezionale autodidatta che negli anni precedenti il debutto, quando, arrivato a Londra dalla provincia, frequentò assiduamente il *backstage* dei teatri, ebbe modo di osservare, assorbire e filtrare un po' da tutti. Davies ricorda come Garrick avesse incominciato a studiare e ad esercitarsi:

egli aveva studiato con grande impegno una varietà di parti appartenenti a diverse tipologie di recitazione. Il clown, il bellimbusto, il gentiluomo brillante, l'uomo d'umore, l'ubriaccone, il servo, l'innamorato, l'eroe e perfino l'arlecchino erano stati esplorati criticamente, e spesso provati da lui in privato²⁰⁵.

Soprattutto in quel periodo, negli anni Trenta, molti si avvicinavano alla professione frequentando i teatri. Altri iniziavano con compagnie amatoriali, e tanti naturalmente con compagnie di giro, mentre qualcuno cominciò a seguire le orme dei genitori, dando vita a dinastie di attori²⁰⁶. Le modalità, a volte i motivi per cui i giovani si accostavano alla professione andarono perciò differenziandosi, e gradualmente, si ampliò anche lo spettro delle classi sociali da cui provenivano, un po' come era successo per il pubblico e, in parte, per gli autori drammatici.

Nel 1757, l'anonimo autore di un libro tra i tanti dove venivano analizzati e

²⁰⁴ Sull'argomento si veda W.W. APPLETON, *Charles Macklin...* cit., in particolare il capitolo "The science of acting", pp. 151-167.

²⁰⁵ T. DAVIES, *Memoirs of the Life of David Garrick...* cit., vol. I, p. 31.

²⁰⁶ Tra queste i Cibber: dopo Colley intrapresero la professione sia i figli Theophilus e Charlotte, che la nipote Jane. E poi si possono ricordare gli Hallam, già quando erano a Londra e successivamente in America.

criticati attori, drammaturghi e impresari, rivolgendosi a questi ultimi li ammoniva dicendo:

Non permettete ad alcun giovane di scegliere il palcoscenico prima di aver superato l'esame più severo; fate in modo che questa venga considerata una scelta di vita, la reputazione di cui gode il palcoscenico la rende quasi come una tomba, la quale accoglie, ma raramente restituisce²⁰⁷.

Il tono è grave, ma quanto dice era sempre meno vero. All'epoca, l'attività lavorativa di molte persone era contraddistinta da un eclettismo non in tutti i casi dovuto a necessità economiche, e tale eclettismo cominciò ad includere anche la professione dell'attore. Tra gli autori dei brani scelti per questa antologia, vi è ad esempio John Hill, il quale coltivò l'amore per il teatro prima come attore amatoriale, e poi tentando la strada del professionismo, presto abbandonata a causa dell'insuccesso. Poi Arthur Murphy, che nel periodo in cui recitò probabilmente si rivelò un buon attore, ma poi smise quando gli si aprì la carriera forense, segno tra l'altro che l'aver calcato il palcoscenico non gliela aveva preclusa. Infine John Walker, che dopo aver recitato per alcuni anni senza emergere, si inventò una carriera come insegnante di dizione, e soprattutto grazie ai libri scritti sull'argomento, ottenne onori e agiatezza economica.

Viceversa, tra gli attori si andò diffondendo l'abitudine di affiancare altre attività a quella della recitazione. Molti si misero a scrivere, e non solo drammi, anche se di solito i loro interessi si incentrarono su argomenti inerenti il teatro e la recitazione, talvolta sotto forma di *gossip* in autobiografie e memoriali. Tra i primi a farlo Colley Cibber e il figlio Theophilus, e poi Samuel Foote, David Garrick e Charles Macklin. La raccolta comprende solo scritti degli ultimi tre perché ho scelto di includere contributi nei quali la recitazione fosse trattata anche nel suo aspetto teorico; tra le righe delle peraltro interessantissime opere di Cibber padre (*l'Apology*: una storia dei teatri e degli attori che copre quasi quarant'anni) e figlio (soprattutto scritti d'occasione) si possono rintracciare i loro orientamenti in merito, ma essendo pienamente apprezzabili solo se opportunamente contestualizzati, cioè avendo una conoscenza approfondita dell'ambiente e del momento in cui sono calati e del tessuto narrativo che dà loro significato, è più difficile isolare dei brani che conservino una sufficiente pregnanza.

Per la scelta degli altri estratti, ho voluto comunque privilegiare, salvo due eccezioni, autori che avessero una conoscenza del teatro di tipo professionale.

²⁰⁷ *The Theatrical Examiner: An Enquiry into the Merits and Demerits of the Present English Performers in General; the Substance of Theatrical Character; Public Taste; Conduct of the Managers; Advice to Young Actors; Some Slight Remarks on Late Productions; with a Short Consideration on Douglas*, London, J. Doughty, 1757, p. 66.

Come l'aveva Gildon, essendo drammaturgo e critico; Aaron Hill, anch'egli drammaturgo e impresario; i tre che in periodi di diversa durata avevano calcato il palcoscenico e di cui ho appena accennato, ovvero Arthur Murphy, John Hill e John Walker, il primo dei quali fu anche critico e drammaturgo, il secondo drammaturgo e noto *columnist* di rubriche teatrali.

Le eccezioni sono costituite dagli scritti di Lloyd e di Boswell, scelti poiché tra i molti testi letti ed esaminati, quello del primo mi è parso un'ottima istantanea che fissa e definisce i contorni della figura dell'attore e le idee sulla recitazione circolanti non tra il vasto pubblico, ma in un ambiente frequentato da persone attive intellettualmente e mediamente illuminate, benché di levatura culturale non necessariamente eccelsa. Gli articoli di Boswell, invece, presentano spunti teorici di rilievo, dove è rintracciabile un interesse verso i misteriosi meccanismi dell'animo umano che sembra segnalare una sensibilità in rapido cambiamento. Ma forse la lettura è determinata dal sapere già come la storia è andata avanti dopo.

ANTOLOGIA

CHARLES GILDON
(1665-1723)

The Life of Mr. Thomas Betterton, the late eminent tragedian. Wherein the action and utterance of the stage, bar, and pulpit, are distinctly consider'd. With the judgment of the late ingenious Monsieur de St. Evremond, upon the Italian and French music and opera's; in a letter to the Duke of Buckingham. To which is added, "The amorous widow, or the wanton wife". A Comedy. Written by Mr. Betterton. Now first printed from the original copy, London, Robert Gosling, 1710, 2 voll., pp. xiv-176; 87¹.

Profilo biografico

Letterato, drammaturgo e adattatore. Avviato alla carriera ecclesiastica, a cui rinunciò ben presto, si stabilì a Londra dove, dopo aver dilapidato una fortuna, si dedicò al teatro e alla letteratura. Scrisse le tragedie *The Roman Bride's Revenge* [La vendetta della sposa romana] (1697), *Phaeton, or The Fatal Divorce* [Fetonte, ovvero Il divorzio fatale] (1698, tratta da un'omonima opera francese del 1683), *Love's Victim; or, The Queen of Wales* [La vittima d'Amore, ovvero La regina del Galles] (1701), *The Patriot; or, The Italian Conspiracy* [Il patriota, ovvero La cospirazione italiana] (1702). Benché non possa esser ritenuto uno studioso di prima grandezza, Gildon va senz'altro annoverato tra coloro che per primi affrontarono Shakespeare con un approccio critico, volto non solamente all'aspetto letterario ma anche a quello più propriamente drammatico. Oltre a ricondurre l'attenzione su un testo caduto nell'oblio, *Measure for Measure* [Misura per misura], riproponendolo a teatro nel 1700 in un adattamento da lui approntato, curò il settimo volume, spurio, dell'edizione delle opere shakespeariane a cura di Nicholas Rowe del 1709, all'interno del quale pubblicò *An Essay on the Art, Rise, and Progress of the Stage in Greece, Rome and England*, e *Remarks on the Plays of*

¹ Il secondo volume comprende solo la commedia *The Amorous Widow, or The Wanton Wife* [La vedova amorosa, ovvero La moglie licenziosa] (1670), che Thomas Betterton trasse dal *George Dandin* di Molière.

Shakespeare (saggi successivamente ristampati in volumi a sé). Eminentemente dedicato a Shakespeare è anche *The Complete Art of Poetry*, pubblicato nel 1716. Di incerta attribuzione *A Comparison between the Two Stages* (1702), mentre a *The Life of Mr. Thomas Betterton* (1710), fecero seguito altre biografie e raccolte di opere drammatiche di autori come Aphra Behn e William Wycherley. In conseguenza ad un'accesa polemica con Alexander Pope, si guadagnò un posto nella satira *The Dunciad*.

Nota al testo

Questo volume fu pubblicato nell'anno della morte di Thomas Betterton, il più grande attore della scena inglese dalla riapertura dei teatri del 1660. Benché dal titolo, forse per fini editoriali, l'opera si configuri principalmente come una biografia, la parte dedicata alla vita dell'attore appena scomparso occupa uno spazio esiguo. Ad essa segue un dialogo immaginario tra Gildon e Betterton, in cui l'attore viene sollecitato ad esprimere opinioni e a formulare regole sulla recitazione. Il carattere fittizio dell'intervista è dichiarato dall'autore, quando nell'introduzione dice: «Platone e Senofonte presentano Socrate nei loro Discorsi per dare maggiore autorità a ciò che dicono. Io, dunque, userò il nome di Mr. Betterton, per un soggetto di cui egli può ragionevolmente essere considerato un giudice competente»².

Cita le autorevoli fonti da lui consultate, non solo per inscrivere la propria opera all'interno di una tradizione illustre, ma anche a scopo preventivo, come dichiara nella prefazione, dove afferma di voler anticipare una possibile accusa di plagio ammettendo apertamente di aver fatto ricorso a testi francesi, a loro volta derivati da autori classici. Le fonti francesi alle quali si riferisce sono: Michel Le Faucheur, *Traité de l'action de l'orateur, ou de la Prononciation et du geste* (1657), la cui prima traduzione inglese risale al 1680, e Louis de Cressolles, *Vacationes Autumnales sive De Perfecta Oratoris Actione et Pronunciatione [...] auctore Ludovico Cresollio* (1620). Le opere di Quintiliano (*Institutio Oratoria*, XI), di Cicerone (*De Oratore*, III) e di Plutarco (*Graecorum Romanorumque illustrium vitae*), mediate o meno dalle fonti francesi citate, percorrono capillarmente l'intero trattato. I riferimenti si fanno più espliciti nella parte dedicata all'uso della voce nella recitazione, dove vengono menzionati Luciano (*Peri orcheseos*) e soprattutto Giulio Polluce, di cui Gildon dichiara il prestito dal capitolo XXVI del secondo libro dell'*Onomastikon*. Nessun cenno invece al trattato di Thomas Wright, *The Passions of the Minde* (1601), dal quale ha sicuramente attinto; del resto, se si volesse individuare con maggiore precisione l'apporto della vasta bibliografia che

² C. GILDON, *The Life of Mr. Thomas Betterton...* cit., p. 3.

certo Gildon conosceva e di cui poteva disporre, si evidenzerebbe l'esistenza di una fitta rete di prestiti e di interscambi tra una quantità di opere di retorica e di carattere medico-scientifico ampiamente diffuse e circolanti all'epoca.

Non stupisce che nell'enumerare le sue fonti Gildon non nomini Shakespeare, dalle cui opere cita spesso battute funzionali a sostenere le sue affermazioni di ordine teorico, e da lui utilizzate come esemplificazioni di riflessioni inerenti la pratica recitativa³. Evidentemente i drammi di Shakespeare erano già diventati parametri di riferimento per chiunque scrivesse e si occupasse di teatro, così da rendere superflua una esplicita menzione.

La discussione circa l'effettivo contributo dato da Thomas Betterton a quest'opera ha avuto una fortuna maggiore di quella che Gildon stesso avrebbe potuto prevedere e forse desiderare. Nel 1741 apparve un volume attribuito a Betterton, dal titolo *The History of the English Stage, from the Restauration to the Present Time*⁴. Da molto tempo è stato escluso che Betterton possa esserne veramente l'autore (secondo alcuni il principe delle edizioni pirata Edmund Curll, forse in associazione con William Oldys), ma è significativo come ancora nel secolo scorso la *Cambridge Bibliography of English Literature* avvalorasse l'ipotesi secondo la quale l'opera potrebbe basarsi su documenti autografi di Betterton (e per la parte attinente il periodo successivo al 1710, su scritti dell'attore James Bowman). In effetti, nella *History of the English Stage* si trovano ampi brani tratti dalla *Life of Mr. Thomas Betterton*. Ma al di là del significato in sé del prestito, sorge il dubbio che gli storici abbiano individuato nel testo del 1741 un rapporto diretto con documenti autografi dell'attore solo perché contiene brani dalla *Life of Mr. Thomas Betterton*, dove però, come ho avuto modo di dire, è Gildon stesso a rivelare – sia pure in modo non del tutto esplicito – di esserne in realtà l'autore.

Dopo la prefazione e la breve parte biografica, l'autore cala la narrazione nella cornice reale e concreta di una visita che lui, in compagnia di un amico, avrebbe fatto l'anno precedente al celebre attore presso la sua residenza di campagna a Reading. Mantiene per qualche pagina questo registro, e segnalando al lettore con dei confidenziali "a parte" quando, nel corso della conversazione, "Betterton" gli avrebbe consegnato dei fogli scritti di suo pugno sugli argomenti in discussione, sembra evidente la sua intenzione di restituire veridicità all'avvenimento, e quindi autenticità documentaria alle affermazioni dell'attore, autenticità che come si

³ Cfr. W.S. HOWELL, *Sources of the Elocutionary Movement in England: 1700-1748*, in «Quarterly Journal of Speech», 45, 1959, pp. 9-11; ID., *Eighteenth-Century British Logic and Rhetoric*, Princeton, Princeton University Press, 1971, pp. 160-189; J.R.JR. ROACH, *The Player's Passion: Studies in the Science of Acting*, Newark, Del., University of Delaware Press, 1985, p. 31.

⁴ Il titolo completo è: *The History of the English Stage, from the Restauration to the Present Time. Including the lives, characters and amours, of the most eminent actors and actresses. With instructions for public speaking; wherein the action and utterance of the Bar, stage, and pulpit are distinctly considered*, London, E. Curll, 1741.

è visto era stata negata in prima istanza da Gildon stesso nella prefazione. Dal momento in cui, raggiunti gli ospiti in giardino dopo aver preso i suoi appunti, "Betterson" comincia a parlare (forse a leggere), la narrazione procede ininterrotta fino all'ultimo paragrafo, quando Gildon riassume la propria identità per avvertire il lettore che a quel punto il discorso si era concluso e che lui e il suo accompagnatore avevano preso commiato dall'attore per fare ritorno a Londra.

Il contenuto del trattato viene efficacemente precisato da una frase di "Betterson", quando annuncia l'argomento di cui parlerà, ovvero l'"Art of Playing, and the Duty and Qualifications of Actors" [Arte della recitazione, dei compiti e dei requisiti degli attori]. Dopo un preambolo di ordine generale, dove viene fatto cenno allo stato attuale dei teatri, alle caratteristiche di alcuni attori e alla questione della moralità dell'istituzione teatrale (un riferimento quasi d'obbligo, all'epoca), il trattato può essere suddiviso in quattro parti: la prima, la più interessante e quella forse contenente maggiori spunti originali, sulle modalità di costruzione del personaggio; la seconda, dove vengono esaminati l'azione e i gesti nella recitazione; la terza, incentrata sulla voce e l'eloquio; la quarta, dedicata alla danza e al teatro musicale.

La vita di Mr. Thomas Betterton, già eminente attore tragico. Nella quale l'azione e l'eloquio sul palcoscenico, in tribunale, e sul pulpito vengono specificamente presi in esame. Con il parere dell'esimio, fu Monsieur de St. Evremond, sulla musica e l'opera italiane e francesi; in una lettera al duca di Buckingham. A cui si aggiunge "La vedova amorosa, ovvero La moglie licenziosa". Una commedia. Scritta da Mr. Betterton. Qui pubblicata per la prima volta dalla copia originale⁵.

A Richard Steele, Esq.;

Signore,

L'opera che segue era poco più di un abbozzo, quando mi sono deciso a darle forma compiuta per sottoporla alla vostra protezione. Generalmente noi autori sembriamo indulgere nell'uso di adornare il frontespizio dei nostri libri con titoli pomposi, come se essi potessero dare non solo sicurezza ma anche fama ai nostri lavori: tuttavia non posso non rammentare che tra gli antichi, il nome di un dotto amico godesse di maggiore considerazione agli occhi dello scrittore rispetto alla dignità di un uomo di potere, e come l'autorità di qualsiasi grande uomo politico non aumentasse presso la confederazione delle lettere, vale a dire continuasse ad essere valutato unicamente per i suoi meriti reali nelle arti e nelle scienze, fino a quando egli non si impegnava ad assicurare ad arti e scienze il suo incoraggiamento, cosa molto rara ai nostri giorni.

Accingendomi perciò a scrivere di un'arte che non è stata molto coltivata nella nostra nazione, nella pratica e neppure nella teoria, con la pubblicazione di questo saggio mi ero prefissato di ottenere l'approvazione di una persona alla quale gli arguti e i dotti riconoscono un posto di rilievo nei raffinati studi delle belle arti. Una dedica di questa natura non è scevra di quella vanità insita nel raccomandare al mondo un uomo esperto nella materia di cui si occupa, e il merito di Mr. Steele, nel regno delle muse, è troppo noto ai *beaux esprits* per non pormi al riparo dal timore di ricevere accuse sul genere di quelle fatte da Ascilto a Encolpio, in Petronio Arbitro: «per buscarti una cena ti sei messo a lodare un poeta»⁶; o quelle di Manly verso Lord Plausible: «piuttosto di non adulare, adulerebbe perfino i poeti del tempo, che nessun altro adulerebbe»⁷.

⁵ Edizione consultata: London, Frank Cass & Co. Ltd., 1970. Copia anastatica della prima edizione, con prefazione di Arthur Freeman.

⁶ «Ut foris cenares, poetam laudasti». PETRONIO ARBITRO, *Satyricon*, 10, 2.

⁷ «Rather than not flatter, he would flatter the Poets of the Age, whom no Body else would flatter». W. WYCHERLEY, *The Plain Dealer* [L'uomo onesto] (1676), II, 1. In realtà la battuta è di Olivia, che parla di Mr Novell ad Eliza.

Ma ho scelto di dedicare questo scritto a voi, perché l'arte di cui tratta vi è familiare, e perché le grazie dell'azione e dell'eloquio fanno naturalmente parte della sfera di interessi di uno scrittore drammatico. Mi vanto di essere il primo (almeno a quanto ne so) ad aver affrontato questo soggetto in inglese, con uno scritto di questa estensione. Ritengo perciò che l'argomento sia stato ben approfondito, e che le regole generali e particolari espone possano sollevare il teatro dalla situazione di discredito nella quale attualmente versa, accrescendo il suo prestigio al livello da sempre goduto in tutti i paesi civili del mondo; sono altresì certo che, fino a quando esso sarà sottoposto a giusto controllo e avrà buoni attori e buoni drammi, continuerà a meritare la stima degli uomini di buon senso.

Grazie a quanto ho scritto nel trattato, spero si potranno formare buoni attori così come si avranno buoni drammi seguendo il vostro esempio, che può ispirare nei nostri autori la conoscenza della natura e l'arte di tenerla sempre presente, abbellite con quell'armonia, decoro e ordine che dovrebbero sempre risplendere nelle pubbliche rappresentazioni.

Prefazione

Non avrei importunato il lettore con una prefazione a questo breve trattato, se non avessi ritenuto utile cercare di prevenire un'obiezione che mi può essere rivolta, quella cioè di aver operato un plagio facendo passare per miei i precetti dettati, mentre invece sono tratti da altri autori. Sono io per primo, dunque, ad ammettere il mio debito verso i francesi, aggiungendo però che essi stessi hanno derivato tali precetti da Quintiliano e da altri autori. Va tuttavia riconosciuto ai francesi il merito di aver migliorato gli antichi, integrando con osservazioni più adatte al tempo attuale quanto è andato perduto a causa del mutamento delle usanze.

La perfezione, nelle arti, non è mai stata raggiunta da una sola mano e, sebbene io abbia compiuto molti progressi grazie alle regole che mi è stato possibile conoscere, credo tuttavia che uno studio diligente e un'osservazione giudiziosa ne possano produrre di nuove e più semplici. Se ho indicato la strada da seguire riscotendo qualche successo, la soddisfazione non verrà sminuita da un ulteriore sforzo che possa essere coronato da ancor più grande successo.

Dovendomi occupare dell'azione e dell'eloquio adatti alle aule dei tribunali e dei pulpiti, oltre a quelli del teatro, sono stato costretto a utilizzare esempi tratti dall'oratoria più che dai testi teatrali. Ma se quest'opera incontra il favore dei dotti, potrei forse pubblicare un trattato interamente sul teatro. Comunque, se un attore s'impossessa delle qualità necessarie, grazie allo studio e all'applicazione di quanto qui esposto, potrebbe arrivare ad un grado di perfezione che la nostra epoca finora non ha conosciuto.

L'anno prima della sua morte, mentre [Betterton] si trovava nella sua casa di campagna a Reading, andai con un amico a fargli visita, come gli avevo promesso, ricevendo degna ospitalità. Un giorno, dopo cena, ci recammo nel suo giardino per una passeggiata, e il discorso cadde sulla recitazione. Il mio amico parlò a lungo degli attori attuali, incensando quelli di quando lui era giovane, essendo egli infatti di età avanzata. Piuttosto stanchi sia della disputa sia della passeggiata, ci sedemmo in un luogo piacevolmente ombreggiato, e io mi rivolsi così a Mr. Betterton:

– Mi rendo conto che il senso del gusto del mio amico per questi piaceri era più forte in gioventù rispetto ad oggi, quando l'età spinge a cercare soddisfazione ai propri appetiti in vari modi, anziché in uno solo. Egli certo non ammette che alcuna donna del suo tempo superasse Mrs. Barry, e nessun uomo voi. Non vi voglio adulare (lo dissi giacché mi accorsi di un certo suo disagio per il complimento), ma secondo la mia opinione, devo confessare, vi sono davvero poche possibilità che il teatro possa sopravvivere a lungo a voi due, almeno per quanto concerne la parte di maggior valore, la tragedia, che perde terreno nella stima del pubblico ogni giorno di più. Non posso certo attribuirne la causa interamente alla mancanza di ingegno dei nostri attuali poeti, i quali, sebbene siano ben lontani dalla perfezione, negli ultimi anni hanno scritto tragedie di gran lunga migliori di quelle dei tanto osannati giorni di Carlo II, quando la gaiezza dell'epoca, chiamandole tragedie, produceva stomachevoli stramberie dove non vi era né la Natura, né la sua ancella, l'Arte. La bassa considerazione di cui gode oggi la tragedia penso dipenda principalmente dalla scarsa efficacia dell'Azione, alla quale si aggiunge il tono del nostro umore, esacerbato dal protrarsi di un conflitto così lungo e difficile; e infine penso sia dovuta anche alla presenza massiccia di nuovi spettatori, che, grazie alla situazione creata dalla guerra, hanno potuto affollare le platee e i palchi dei teatri esercitando una influenza nefasta con le loro critiche arbitrarie e insensate pro o contro gli autori e gli attori⁸. Infatti, benché la guerra porti via con sé gli umori più peccaminosi di uno stato, generati da un prolungato e lussuoso tempo di pace, ha anche l'effetto di introdurre una sorta di libertinaggio negli intrattenimenti, contrario al decoro e alla regola, senza cui nessun piacere può essere veramente nobile⁹. [...]

⁸ Sull'incremento del pubblico e il cambiamento della sua composizione, cfr. pp. 29-32.

⁹ Il richiamo al potere purificatore della guerra, e al disgusto per le mollezze del tempo di pace non può non richiamare alla mente i primi versi del *Richard III*, i quali nel contenuto – se non del tutto nella forma – erano stati conservati nell'adattamento approntato nel 1700 da Colley Cibber, in uso all'epoca nei teatri. In apparente contraddizione con quanto appena detto, Gildon afferma anche che quando è in corso una guerra si assiste ad un "libertinaggio negli intrattenimenti". Forse intende dire che l'attenzione che la guerra richiama su di sé e il clima da essa creato, comportano una diminuzione nella vigilanza su aspetti più frivoli della vita sociale, come appunto quelli attinenti i divertimenti. Ma forse allude anche alla consuetudine, in tempi passati, di chiudere i teatri in periodi di difficoltà e di turbolenza sociale, fossero essi determinati da eventi

– Sebbene io (replicò Mr. Betterton) attribuisca in larga misura la decadenza del teatro al lungo protrarsi della guerra, confesso, e temo, che i difetti del teatro abbiano origine nel teatro stesso. Quando ero un giovane attore, con Sir William Davenant eravamo sottoposti ad una disciplina ben più severa, obbligati a fare dello studio la nostra occupazione. I nostri giovani non lo ritengono più necessario, leggono la loro parte solo durante le prove a cui spesso arrivano quando non si sono ancora ripresi del tutto dalle dissolutezze della notte precedente, mentalmente incapaci di concentrarsi con calma e giudizio su ciò che devono studiare, e quindi di entrare profondamente nella natura del personaggio, oppure di valutare le variazioni della voce, degli sguardi e dei gesti che dovrebbero restituire alle parti la loro piena bellezza. Molti pensano sia sufficiente far baccano per rendersi graditi al pubblico, e questo perché qualcuno nella galleria superiore applaude quel loro spolmonarsi, dove il discernimento non ha parte alcuna.

Ritengono lo studio per raggiungere l'eccellenza un impegno noioso e superfluo, un modo per privarli di ciò che più li attrae, ovvero la notte, o meglio tutte le notturne dissolutezze, e una indolente negligenza nella loro professione.

Il miglioramento dei nostri giovani attori è ostacolato anche dalla presunzione di essere già maestri dell'Arte della recitazione dopo essere entrati da uno o due mesi in una compagnia, perfino quando la loro educazione e le precedenti esperienze sono assai lontane da tale arte, il cui perfetto dominio richiede lo studio e l'applicazione di una vita intera. Essi ritengono perciò fuori luogo chiedere istruzioni all'autore e, benché non sappiano nulla di poesia, danno il loro parere e trascurano o considerano una parte a seconda del valore che attribuiscono alla parte stessa e all'autore. [...] È sempre stata abitudine mia e di Mrs. Barry, per qualsiasi parte accettassimo, di consultare l'autore, fosse pure il più mediocre. Di lei posso testimoniare come si sia prodigata perfino nelle parti di minor valore, tanto da condurre spesso al successo, con la sua recitazione, drammi rivoltanti a leggersi; e, sebbene non possa pretendere di essere riuscito come lei in analoga impresa, posso tuttavia affermare di non aver mai lesinato i miei sforzi. Ora invece i giovani gentiluomini pensano di essere dei maestri prima ancora di comprendere un singolo punto della loro arte, e non dedicano tempo e applicazione allo studio delle modalità dell'azione e della declamazione, ed è perciò impossibile che il teatro possa prosperare e progredire.

Concordo pienamente (dissi allora io, comprendendo che aveva finito di

bellici o di altra natura, allineandosi quindi con chi riteneva opportuno prendere tale provvedimento in certe circostanze. A questo proposito può essere utile ricordare come l'ordinanza di proibizione delle attività spettacolari emessa dal Parlamento nel 1642, non si fondasse su istanze di ordine morale (che naturalmente sussistevano ma furono esplicitate solo in successivi decreti), ma si collegasse al clima creato dalla guerra civile quando nell'ordinanza si affermava che: «public sports do not well agree with public calamities, nor public stage-plays with the season of humiliation».

parlare) con quanto avete detto, signore, ma sono anche propenso a ritenere che molti degli errori da voi rilevati derivino dalla mancanza di giudizio degli impresari, i quali accettano persone inadatte per natura e poi non li fanno opportunamente dirigere, correggere e migliorare. In qualsiasi altro campo dell'arte, chi vi si dedica riceve un'istruzione da maestri esperti in quell'arte, ma qui è l'ignoranza ad insegnare a se stessa, o meglio a vedere avvalorata la propria presunta competenza dall'assenza di rimproveri. Ho sempre desiderato, quindi, che qualche uomo di buon senso, addentro alle bellezze dell'azione e dell'eloquio, stilasse alcuni precetti attraverso cui i giovani apprendisti possano perfezionarsi da sé, precetti che tutti sono consapevoli sono sempre mancati al nostro teatro. Sebbene voi non abbiate beneficiato di quella preparazione nelle lingue erudite ricevuta da altri, avete letto molto in francese e nella vostra madrelingua, ossia in quelle lingue che oggi permettono di raggiungere tutti i campi del sapere. Inoltre possedete evidenti capacità e una lunga pratica nell'arte, e così, io vorrei riuscire a convincervi ad esprimere le vostre opinioni sull'argomento, in modo da mettere a punto un metodo di recitazione che possa guidare gli attori futuri e insegnare loro non solo a migliorare sé stessi, ma anche a superare quelli venuti prima di loro.

Signore, se le mie capacità fossero davvero quelle che voi volete persuadermi io possegga (replicò egli con aggraziata modestia), sarebbe assai facile convincermi ad esprimere le mie opinioni sull'argomento. Essendo tuttavia consapevole della mia incapacità, e proprio per i motivi da voi menzionati, ovvero la mia ignoranza delle lingue erudite, sono certo mi vorrete scusare. Ma per non deludervi completamente, voglio consegnarvi un manoscritto scritto da un mio amico sull'argomento, benché vi confesso essere stato interamente concepito da me. Se letto con attenzione ed esaminato approfonditamente, sono convinto che esso potrà accrescere e non sminuire la reputazione del nostro teatro.

Entrò quindi in casa, tornando dopo un po' con alcuni fogli sparsi, certamente di suo pugno. Dopo essersi seduto e aver sorseggiato un bicchiere di vino, egli incominciò.

– Accingendomi a trattare dell'Arte della recitazione, dei doveri e dei requisiti degli attori, penso non sarà un metodo improprio cominciare prendendo in considerazione la condotta dell'attore al di fuori del teatro, prima di esaminarne il comportamento al suo interno.

In tutte le proteste contro il teatro, non ne ho trovata alcuna dove si negasse l'utilità del teatro, quando sia correttamente gestito¹⁰; perfino Mr. Collier, il più

¹⁰ Il termine "teatro", ripetuto due volte in questa frase, traduce, rispettivamente, "stage" e "drama". Com'è noto, i termini indicano entrambi il teatro in senso generale ma anche il luogo fisico, il palcoscenico (stage), e la letteratura drammatica (drama), significati che non trovano una esatta corrispondenza con termini italiani. Traducendo *drama* con "letteratura drammatica" o con "drammaturgia" la parola assumerebbe un significato lontano dalle intenzioni dell'autore, il quale credo intendesse comprendere qui il senso generale e anche quello più particolare di riferimento alla produzione drammaturgica.

formidabile nemico di questa forma di intrattenimento [...] ammette che l'ingegno dell'uomo non possa inventare un mezzo più efficace per promuovere la virtù e scoraggiare il vizio¹¹.

Perciò credo sia evidente che le lezioni morali impartite dal teatro possono suscitare un grande effetto sulle menti degli spettatori, poiché l'istruzione viene trasmessa con piacevolezza e con l'assistenza delle passioni, le quali riescono sempre a convogliare un'impressione più forte di quella prodotta dai pacati precetti della ragione.

Ma sono anche persuaso, senza alcun dubbio, che le vite e i caratteri delle persone che si fanno veicolo, per così dire, di tali istruzioni, possano contribuire grandemente all'impressione prodotta dalla favola e dalla morale. Infatti, qualora le esortazioni alla virtù, alla religione, e all'onore, provengano da una prostituta, da un ateo o da un libertino, possono suonare a molta gente come delle burle, mentre le stesse esortazioni verrebbero accolte con rispetto se impartite da persone di riconosciuta reputazione. Si guardi alla religione stessa, e si vedrà quanta poca influenza esercitino sui fedeli le parole e i sermoni provenienti da chi sia noto per essere un ubriaccone o un depravato, e quale sia invece quella di un sacerdote dalla condotta e dalla vita pie e regolari, le cui virtù predispongono la sua comunità ad ascoltarlo con rispetto, e a ritenerlo un uomo le cui azioni non mettono in dubbio la fede da lui professata¹². Sebbene il pulpito debba essere ritenuto come il luogo più sacro in assoluto, essendovi impartiti i santissimi misteri della religione cristiana, si deve ricordare che il vangelo è fatto di *agenda*, non solo di *credenda*, di pratica, non solo di fede, e che pertanto il palcoscenico, attraverso la purificazione delle passioni e il diletto che produce, agendo da sprone verso quella pratica può essere stimato come un servitore del pulpito.

Per questa ragione ai nostri attori, sia maschi sia femmine, raccomando prima di tutto la più grande attenzione e cura per la loro reputazione, poiché massimamente da quella dipende la loro autorevolezza presso il pubblico, e dall'autorevolezza la loro influenza. Essi dovrebbero considerare che l'infamia di cui questa professione è macchiata non deriva dall'attività stessa, la quale è anzi nobile e alta [...]. La professione non è mai stata infamante in quelle due città [Atene e

¹¹ Era tutt'altro che spento il clamore suscitato da *A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage* (1698), con cui l'autore, il reverendo Jeremy Collier, si era posto come figura centrale nella questione dell'immoralità del teatro. Gildon stesso si era inserito nella discussione aperta dall'opera con alcune riflessioni, pubblicate in appendice alla sua tragedia *Phaeton, or The Fatal Divorce*, London, Abel Roper, 1698. Su *A Short View*, cfr. pp. 21-22.

¹² Gli scritti sul teatro affronteranno continuamente le problematiche connesse alla moralità degli attori, ponendosi anche la questione di come potesse interpretare la parte di un malvagio o di una donna di facili costumi chi non avesse – e anzi non dovesse assolutamente avere! – determinate esperienze o caratteristiche. Posto in questi termini l'interrogativo può far sorridere, ma indica l'attenzione che si stava cominciando a dedicare al problema dell'identità dell'attore in rapporto alla sua immedesimazione nel personaggio.

Roma], e nemmeno lo sarebbe qui, se quanti la esercitano non la rendessero tale con la loro condotta dissoluta e con l'aperto disprezzo per la religione, facendo della blasfemia e della turpitudine i segni distintivi della loro arguzia e della loro buona educazione, comportandosi licenziosamente ed essendo in costante stato di ebbrezza. Quando salgono sul palcoscenico, benché siano a malapena in grado di pronunciare una parola, oltraggiano il pubblico e dimostrano di avere scarsa stima per l'onore e per l'onestà [...].

Sebbene questi requisiti siano assolutamente necessari a far splendere i nostri attori, e a far meritare loro quel rispetto della gente di cui sono ora privi, non sono tuttavia sufficienti a rendere bravo un attore. Vi sono altre lezioni da imparare per qualificarsi per il palcoscenico¹³.

Ed è proprio dal nome, che il suo compito può essere desunto. Egli è infatti chiamato Attore, e la sua specialità consiste nell'esercitare l'azione e l'eloquio: i mimi e i pantomimi facevano tutto con i gesti e con i movimenti delle mani, delle gambe e dei piedi, senza far uso della lingua per esprimere un sentimento o emettere suono, un po' come nei nostri *dumb shows*, con la differenza che nella pantomima le varie persone agivano accompagnandosi con la musica, mentre nei *dumb shows* le persone mimano la trama in silenzio. [...].

L'oratore, nell'aula del tribunale o sul pulpito, deve avere perfetta conoscenza dell'arte dell'eloquio e, benché solo sul palcoscenico l'azione possa raggiungere la perfezione, si può vedere come oggi dal tribunale e dal pulpito siano stati banditi perfino quei movimenti eleganti, appropriati a tali luoghi, che conferivano giusto peso e grazia alle parole pronunciate. Mi chiedo se i nostri pastori non farebbero bene a dare un po' più di importanza a questo aspetto, e a considerare che essi parlano in pubblico esattamente come facevano gli oratori in Grecia e a Roma. Quale influenza aveva l'azione su di loro, risulterà evidente dagli esempi da me forniti più avanti.

L'azione ha un'importanza davvero predominante, la sua naturale supremazia si impone su tutti gli altri elementi. L'azione è movimento, e il movimento è il fondamento della natura, senza il quale tutto sprofonderebbe di nuovo nello stagnante ammasso del caos. Il moto, come si manifesta nella varia e regolare danza dei pianeti, sorprende e delizia: la vita è movimento, e quando essa si arresta, il corpo umano, così bello e addirittura divino quando animato dal movimento, diventa un fardello putrido e morto da cui tutti distolgono lo sguardo. Gli occhi sono attratti da qualsiasi cosa in movimento, mentre evitano come oggetti sgraditi alla vista ciò che è inerte e immobile.

La forza naturale posseduta dal movimento è la ragione per cui l'attenzione

¹³ Da qui, il testo coincide con il capitolo IV della *History of the English Stage...* cit.

del pubblico viene attirata da ogni azione – financo la più scomposta e bizzarra – di qualunque attore si trovi su di un palcoscenico, e spiega inoltre perché gli spettatori possono mostrarsi distratti e intorpiditi quando perfino l'attore più bravo parla senza l'aggiunta dell'azione. [...]

È la padronanza di queste due parti [oratoria e azione] a rendere completo un attore, e le regole che fornirò su entrambe spero saranno utili a chi abbia un reale talento per quest'arte.

Per cominciare dunque con l'azione, l'attore deve considerare come essa non coincide con qualsivoglia azione, sgarbata o spontanea che sia: benché possano essere tali i modi sia degli ignoranti sia dei raffinati, non per questo vanno adottati. L'azione dell'attore deve rendere piacevole il personaggio o il soggetto rappresentati. Ciò che l'attore rappresenta è l'Uomo, i suoi caratteri, le maniere e le passioni: a ciò deve conformare ogni azione, deve esprimere perfettamente il livello e i modi dell'uomo di cui assume le caratteristiche. Deve cioè scomporre e analizzare i suoi comportamenti, e da lì risalire ai tratti espressivi, per così dire, delle sue passioni. Un patriota, un principe, un mendicante, un buffone, ecc., ognuno di loro deve avere il suo decoro, e l'azione avere caratteristiche appropriate, così come devono essere adeguati anche lessico e lingua. L'attore deve poi saper diversificare, ovvero descrivere attraverso la propria azione e le proprie passioni tutti i diversi atteggiamenti e le caratteristiche del personaggio; deve saper trasformare se stesso ed entrare in ogni passione rappresentata, per poter recitare tutti i tipi di azioni e di passioni. Talvolta sarà chiamato ad essere un innamorato, e dovrà non solo saper assumere i dolci e teneri atteggiamenti di un tipo di innamorato, ma conoscere tutto quanto è proprio del carattere, vale a dire dell'amore, per poter essere sia un principe sia un contadino, un uomo focoso e appassionato oppure uno con un'indole più calma e flemmatica, ed essere anche in grado di misurare l'intensità delle passioni. A volte dovrà rappresentare un uomo collerico, ardente e geloso, ed essere perciò addentro a tutti i moti e alle emozioni che producono quei certi movimenti dei piedi, delle mani, quelle espressioni assunte da una persona in simili situazioni. Altre volte dovrà essere una persona afflitta e piegata sotto le calamità estreme del dolore e della pena, circostanze che nella rappresentazione gli dovranno mutare totalmente le sembianze così come accade in natura. E ancora, in altri casi dovrà essere turbato, e qui la natura insegnerà alla sua azione di manifestare qualcosa di eccessivo e sregolato, sebbene anche in quel caso dovrà mantenere il controllo, e gli dirà che tutto, dagli sguardi alle espressioni del viso, ai movimenti del corpo, delle mani e dei piedi, dovrà far parte di un insieme compatto e coerente, e a non lasciarsi mai cadere in uno stato di calma e di indifferenza. Essendo chiamato a rappresentare ora Achille, poi Enea, un'altra volta Hamlet, quindi Edipo ed Alessandro il grande, egli dovrà conoscere perfettamente i caratteri di tutti questi eroi, essendo le stesse passioni differenti nei vari

eroi così come diversi sono i personaggi [...].

Per conoscere i caratteri di questi ben noti eroi, l'attore dovrà approfondire la conoscenza degli autori che li hanno ideati, se essi non sono delineati con sufficiente precisione nel dramma stesso. Ma per apprendere i vari aspetti dei loro comportamenti, e le passioni che scaturiscono da questi comportamenti, egli deve indagare a fondo la filosofia morale, giacché le passioni assumono tanti aspetti e si traducono in tante azioni a seconda di come si mescolano e si assemblano¹⁴. Esaminando i pittori di storia seguaci della natura risulta chiaro come una stessa passione si manifesti assumendo aspetti diversi. [...]. I pittori di storia osservano nelle loro opere un decoro che dovrebbe essere introdotto anche a teatro: sulla tela, infatti, nessun personaggio non è coinvolto nell'azione. Nel dipinto di Le Brun *La tenda di Dario*, non c'è personaggio che non sia partecipe al grande dolore di Sisigambi, Statira, ecc.¹⁵ Tale coinvolgimento renderebbe lo spettacolo estremamente bello e solenne, mentre a teatro, non sono solo le cosiddette comparse o i figuranti a dimostrare un totale disinteresse, ma perfino gli attori stessi i quali, quando non interpretano i personaggi principali, bisbigliano tra loro, si rivolgono agli amici nella platea o guardano in giro. Ma se costoro si applicassero nello studio della recitazione come la professione richiederebbe (e avessero davvero talento nella loro arte), non solo si sentirebbero colpevoli per l'assurda condotta in scena, ma si impegnerebbero – come Le Brun – nell'osservazione della natura, cogliendo spunti utili alla loro preparazione ovunque essi si offrano. Le Brun, ad esempio, fu notato spesso mentre osservava delle liti per strada: non esaminava solo il crescere della passione della rabbia, ma anche le distinte espressioni del volto di ogni persona coinvolta nella disputa. Per bene che vada, sui nostri palcoscenici si assiste a spettacoli piatti e insignificanti, dove lo sbraitare del suggeritore disgusta il pubblico e rovina il decoro della rappresentazione: un attore imperfetto rivela così i propri difetti e offende il pubblico.

A tale riguardo devo rendere onore a Mr. Wilks¹⁶, che ha sempre avuto cura

¹⁴ L'attore è quindi chiamato ad una indagine che oggi definiremmo psicologica.

¹⁵ Il dipinto di Charles Le Brun *La Famille de Darius aux pieds d'Alexandre* (1661), ebbe grande fama e un'ampia circolazione in Inghilterra attraverso le incisioni. L'influenza del dipinto sul teatro e sulla trattatistica fu duratura: si ritiene ad esempio che William Hogarth nel realizzare l'opera *Garrick come Richard III nella scena della tenda* (1746 ca.), si sia ispirato ad esso, oltre ad una delle tavole esemplificative delle passioni (quella dell'orrore), con cui Le Brun illustrò l'edizione a stampa della sua famosa *Conférence [...] Sur l'Expression générale et particulière*, Amsterdam, J.-L. de Lorme; Paris, E. Picart, 1698.

¹⁶ Robert Wilks (1665-1732), attore e impresario. Dopo un periodo di apprendistato a Dublino, fu ingaggiato nel 1692 al teatro di Drury Lane diretto da Christopher Rich, dove debuttò nella parte di Lycippus in *The Maid's Tragedy* [La tragedia della fanciulla] (1611) di Beaumont e Fletcher. Particolarmente adatto ai ruoli brillanti e a quelli dell'amoroso grazie alla figura snella ed elegante e ai modi raffinati, creò i personaggi di Sir Harry Wildair in *The Constant Couple* [La coppia fedele] (1699) e di Archer in *The Beaux Stratagem* [Lo stratagemma del bellimbusto]

di dar poca noia al suggeritore, e non ha mai fatto torto all'autore aggiungendo del suo al testo; un errore commesso da molti, i quali poi se ne vantano come fosse un merito, e per il quale dovrebbero essere invece severamente puniti, per l'impudenza e per la stupidità. Essi dimenticano il consiglio dato da Hamlet agli attori: «E coloro che fanno le parti comiche, attenti a non dire più di quanto è scritto per loro; perché ce n'è di quelli che si mettono a ridere per suscitare una risata in qualche spettatore idiota, e magari proprio quando si dovrebbe prestare attenzione ad un punto importante del dramma. Ciò è da furfanti e mostra una ben misera ambizione nello sciocco che lo fa»¹⁷.

Troppo spesso si comportano così anche i nostri attori comici più popolari. Ritengo però sia una colpa peggiore in un attore tragico, quando non sapendo la parte tira fuori qualsiasi cosa gli passi per la testa, compromettendo inevitabilmente l'espressione del vero contenuto del dramma, che ad essere travisata sia una passione, una descrizione o la narrazione. Ma nonostante l'indolenza di tanti, troppi attori, ve ne sono alcuni di coscienziosi: ricordo ad esempio di aver visto Mr. Benjamin Johnson (il nostro attuale Roscio) interpretare la parte di Nymphs con impegno tale da farmi pensare non stesse recitando, tanto era reale¹⁸. Peraltro il merito è spesso da attribuirsi al poeta, che fornisce il suo personaggio di talmente tanto materiale da mettere l'attore nella condizione di entrare interamente in esso, per quanto un buon attore sarà sempre capace di valorizzare anche un poeta scadente. Tuttavia, nella rappresentazione drammatica non si può ottenere la concentrazione se non si raggiunge il massimo livello di preparazione, senza cui l'attore non può essere libero dal timore di perderla¹⁹. Tra gli attori coscien-

(1707) di George Farquhar, quello di Don Felix in *The Wonder: a Woman Keeps a Secret* [Mera-
viglia: una donna mantiene un segreto] (1714) di Susannah Centlivre e molte parti di *fine gen-
tleman* nelle commedie di Colley Cibber. Attore iperattivo ma dal carattere eccessivamente ego-
centrico e autoritario, ebbe un repertorio vastissimo: circa 150 parti di cui più della metà crea-
zioni originali. Nel 1710 assunse insieme a Colley Cibber e a Thomas Doggett (sostituito in se-
guito da Barton Booth) la direzione del Drury Lane, formando un sodalizio durato fino alla sua
morte. Della sua generazione, insieme a Barton Booth è l'attore rimasto più a lungo nella memo-
ria di chi lo vide recitare, spesso assunto da chi lo ricorda nei propri scritti come pietra di para-
gone per valutare gli attori del momento.

¹⁷ «And let those that play your clowns speak no more than is set down for them; for there
be of them that will themselves laugh to set on some quantity of barren spectators to laugh too,
though in the mean time some necessary question of the play be then to be considered. That's
villainous, and shows a most pitiful ambition in the fool that uses it». SHAKESPEARE, *Hamlet*, III,
2, vv. 37-45.

¹⁸ Dovrebbe trattarsi del personaggio di Humphrey Wasp, nella commedia di Ben Jonson
Bartholomew Fair [La fiera di San Bartolomeo] (1614). Benjamin Johnson (1665-1742) fu un
attore comico molto famoso e apprezzato. Trascorse la sua lunghissima carriera, dal 1695 all'an-
no della morte, nella compagnia del teatro di Drury Lane.

¹⁹ Qui Gildon parla di timore "of being out", letteralmente "essere fuori" dalla concentra-
zione, ovvero dal personaggio.

ziosi non posso omettere i maggiori, cioè l'incomparabile Mrs. Barry: i suoi movimenti sono sempre appropriati, e fluiscono con naturalezza dai sentimenti del personaggio recitato. Lei rispetta sempre le regole prescritte da Orazio ai poeti, egualmente estendibili agli attori.

Piangiamo e ridiamo quando vediamo altri farlo,
 Divento triste se qualcuno mi mostra come esserlo,
 Essendo triste lui per primo; solo allora, Tèlefo
 Sentirò il peso delle tue calamità,
 E sentirò mie le tue afflizioni;
 Ma se le RECITI male, mi addormenterò o riderò.
 Il tuo aspetto dovrà cambiare col soggetto,
 Da gentile diventar feroce, da sfrenato, calmo.
 La natura, infatti, ci forgia e ci plasma internamente,
 Scrivendoci sul volto i mutamenti della sorte.
 Il diletto seduce, la collera trascina impetuosa,
 Il dolore abbatte e tormenta l'animo straziato;
 E tutto ciò è espresso dalla lingua.
 Ma se nell'attore parole e vicende non si accordano,
 Di lui il pubblico riderà, e si farà beffe²⁰.

Lei entra davvero nella parte, sempre, ed è la persona che rappresenta. Le ho sentito dire di non aver mai pronunciato la battuta «Ah! Povero Castalio» in *The Orphan* senza piangere²¹. E ho notato in varie occasioni come cambia spesso espressione mentre altri stanno recitando sul palcoscenico con lei. Questo significa essere completamente coinvolta, significa conoscere la propria parte ed esprimere le passioni con il volto e con i gesti. Il palcoscenico dovrebbe essere la sede della passione, nelle sue diverse varietà, e perciò l'attore dovrebbe conoscere bene la natura delle emozioni, dei temperamenti, altrimenti non sarà mai capace di esprimerli correttamente con gesti e atteggiamenti, con il tono della voce e la pronuncia. Egli deve conoscere questi elementi nelle loro diverse combinazioni,

²⁰ Gildon cita l'*Ars poetica* di Orazio nella versione di Wentworth Dillon, Earl of Roscommon: «We weep and laugh as we see others do, / He only makes me sad, who shews the way, / And First is sad himself; Then *Telephus* / I feel the Weight of your Calamities, / And fancy all your Miseries my own; / But if you ACT them ill I sleep or laugh. / Your Look must needs alter as your Subjects does, / From kind to fierce, from wanton to serene. / For Nature forms and softens us within, / And writes our Fortunes's Changes in our Face. / Pleasure enchants, impetuous Rage transports, / And Grief dejects, and wrings the tortur'd Soul; / And these are all interpreted by Speech. / But he, whose Words and Fortunes disagree, / Absurd, unpity'd grows a public Jest». In Orazio, il brano citato corrisponde ai versi 101-113, di cui è traduzione libera, ma non troppo lontana nel contenuto.

²¹ Come già ricordato altrove, a pronunciare la battuta è Monimia, protagonista di *The Orphan* [L'orfana] (1680), una delle *she-tragedies* scritte da Thomas Otway per l'attrice.

dato che essi si trovano variamente mescolati nei differenti personaggi rappresentati. La regola dell'attuale Duca di Buckingham può risultare utile tanto all'attore quanto al poeta:

— Devono scrutare dentro di sé per trovare
Quei misteri della natura sepolti nella mente;
Senza questa parte, tutto il resto sarebbe vano,
Come lo è un corpo, senza l'anima²².

E ora l'esame di un'altra speranza del teatro inglese, Mrs. Bradshaw²³, di cui si può dire che nella recitazione non venga proclamata la migliore attrice a causa di Mrs. Barry, così come Tasso non può essere proclamato il miglior poeta a causa di Virgilio. [...] Ad un mio amico, parlando dell'azione sulla scena, lei ha detto di essersi sempre sforzata prima di tutto di impadronirsi della parte, e di affidarsi alla natura per la disposizione della figura e per l'azione²⁴.

Sebbene un grande talento possa riuscire ad emergere senza aiuto, l'Arte deve tuttavia essere consultata perfino dai professori dell'Arte stessa, così come un grand'uomo come Demostene si preparava esaminando la propria figura allo specchio: per esprimere la natura in tutte le sue manifestazioni²⁵, è necessaria l'osservazione, poiché solo l'osservazione ci può dire in quali modi le passioni e i temperamenti si svelano nelle nostre sembianze, nei gesti e nelle azioni.

Così, un occhio roteante con moto rapido e incostante, indicherà un'intelligenza pronta ma superficiale; un aspetto ardente e collerico un'indole mutevole e impaziente, mentre in una donna sarà prova di impudicizia e immodestia. Occhi torpidi e pigri indicheranno una mente ottusa e una scarsa perspicacia. Per questa ragione possiamo osservare come tutte, o quasi tutte le persone in là con gli anni, i malati e chi abbia un carattere flemmatico, muovano lentamente gli occhi²⁶.

²² «– For they must look within to find / Those secret Turns of Nature in the Mind; / Without this Part in vain wou'd be the whole, / And but a Body all without a Soul». J. SHEFFIELD, DUKE OF BUCKINGHAM, *An Essay Upon Poetry*, London, Joseph Hindmarsh, 1685 [1682], vv. 209-213. Qui si conclude la parte trascritta nel capitolo IV della *History of the English Stage...* cit., pp. 31-54, benché in molte altre parti successive, qui non tradotte, si trovino altri brani tratti da Gildon riportati più o meno fedelmente.

²³ Di Lucretia Bradshaw si hanno scarse notizie: a parte l'entusiasmo di Gildon/Betterton, e la rilevanza delle parti che interpretò a testimoniare la considerazione di cui godeva, il suo successo non viene registrato da altre fonti. Probabilmente si ritirò nel 1714, dopo aver sposato un facoltoso antiquario.

²⁴ In *History of the English Stage...* cit., si afferma che la Bradshaw fece propria una massima della Barry, e segue la citazione della frase, attribuita così a quest'ultima.

²⁵ Ne parla QUINTILIANO, in *Institutio Oratoria*, XI, 3, 68.

²⁶ In *The Player's Passion...* cit., p. 31, Roach segnala come alcune frasi di Gildon/Betterton siano direttamente tratte da Thomas Wright, che in *The Passions of the Minde* (London, V. S[immes], 1601) mette in stretta connessione l'origine e il meccanismo delle passioni con le teorie

L'estrema propensione a sbattere gli occhi deriva da un'anima molto soggetta alla paura, indica una debolezza di spirito e uno scarso controllo delle palpebre. Occhi che fissano qualcuno sfrontatamente, possono derivare da una notevole stupidità, come ad esempio nei campagnoli, dall'impudenza, riscontrabile nei malvagi, dalla prudenza, nelle persone dotate di autorità, oppure dall'inverecondia nelle donne di facili costumi.

Occhi infuocati e inferociti sono l'effetto genuino della collera e della rabbia; occhi quieti, calmi, addolciti da una grazia riservata e da una garbata simpatia sono rivelatori dell'amore e dell'amicizia.

Ed ora la voce, che quando è alta manifesta ira e sdegno, se è debole e tremante deriva invece dalla paura.

Allo stesso modo, non muoversi e non fare gesti mentre si parla è segno di un'indole pesante e flemmatica, mentre gesticolare troppo è segno di superficialità; la soluzione mediana tra le due indica serietà e saggezza e, qualora il movimento non sia troppo veloce, significa magnanimità. C'è chi brancica continuamente i propri abiti, tanto da essere quasi svestito quando sta per coricarsi, un comportamento che denota un'indole infantile e vacua.

Qualcuno scuote la testa da una parte all'altra del tutto inutilmente, effetto di stoltezza e volubilità. Altri pensano che nell'atto di pregare sia necessario piegare e inarcare il collo, atteggiamenti invece consoni all'ipocrisia, alla superstizione o alla stupidità. Alcuni sono totalmente presi dal piacere di farsi vedere, di mostrare le proporzioni delle loro membra, i lineamenti del viso, il portamento aggraziato. Ciò deriva dalla vanità e da un fatuo autocompiacimento, tipico delle *coquets* [sic].

In questa maniera potrei esaminare tutti i movimenti naturali visibili in uomini di diverso temperamento. [...]

Si deve ammettere che l'arte del movimento sembra essere più difficile di quella della declamazione. Un uomo, infatti, può giudicare la propria voce, in tutte le sue variazioni, udendola col proprio orecchio, mentre non può vedere il proprio viso né i movimenti del corpo, se non sommariamente. Demostene [...] per riuscire a giudicare correttamente se il suo viso e le sue membra si muovessero in conformità con i precetti dei giusti movimenti e dell'azione, si metteva davanti ad uno specchio grande abbastanza da contenere tutta la sua figura, per potersi correggere distinguendo il giusto dall'errato, l'azione decorosa dall'indecorosa. Tuttavia, nonostante questo sistema possa non essere del tutto inutile, ha lo svantag-

sui flussi degli umori e degli spiriti organici. Peraltro Gildon, non solo per dare autorità al suo scritto, attinge argomentazioni e lessico da teorie scientifico-filosofiche ampiamente circolanti – spesso semplificate in opere divulgative – derivate da numerose fonti, prima fra tutte ovviamente *Les Passions de l'âme* di Descartes (Paris, Henry Le Gras, 1649).

gio di presentare la sinistra al posto della destra, e viceversa²⁷. [...]

Qualcuno ha consigliato agli attori apprendisti di osservare chi possa fornire buoni esempi, sostenendo che Roscio ed Esopo fecero così con Ortensio²⁸, andando ad assistere alle sue arringhe, ripetendo gesti ed azioni per migliorare i loro, e proponendo infine sul palcoscenico quanto avevano visto in tribunale. Penso però che questa imitazione non possa avvenire tra gli attori: quando infatti un giovane apprendista osservi bene un attore di provata autorità, egli può diventare al massimo una buona copia, sempre però inferiore all'originale²⁹. Inoltre, l'esempio dei due attori romani non fa al caso nostro perché erano attori affermati, avevano già fissato i loro caratteri e i loro stili recitativi, e usarono Ortensio come si possono usare dei bei dipinti di carattere storico, ritagliando da essi le belle passioni e le posizioni delle figure. [...].

Mi si può obiettare che quanto ho fin qui esposto attenga all'aspetto generale, e non scenda nei particolari. Devo confessare che di quest'arte è più facile parlare in termini generali, che delineare le regole su cui fondare le nostre azioni. Posso tuttavia azzardare a dire che per quanto generico possa apparire ad alcuni il mio discorso, chi ha un reale talento potrà trovarvi indicazioni di grande utilità. Infatti le regole di questa, come quelle di molte altre arti, particolarmente di quella poetica, non sono facilmente comprese da chi non abbia talento³⁰.

Comunque, cercherò di compiacere chi desidera una esposizione più particolareggiata delle regole dell'azione le quali, se ben applicate, potranno essere utili sia in un'aula di tribunale sia sul pulpito, oltre che a teatro, avvertendo però che a teatro i gesti devono essere più forti, vividi e violenti rispetto a quelli da eseguire negli altri due luoghi.

Procederò con l'esaminare come i movimenti del corpo debbano essere controllati, disciplinati e bilanciati, cominciando con la descrizione degli appropriati movimenti della testa, degli occhi, delle sopracciglia e dell'intero volto, e concludendo con i movimenti delle mani, più numerosi e variati di quelli delle altre parti del corpo.

L'assetto e le posture del corpo non devono essere cambiati ogni momento, perché il movimento frenetico denota superficialità e leggerezza eccessive. Ma d'altro canto, non si deve nemmeno mantenere sempre la stessa posizione, come si fosse una colonna o una statua di marmo, e questo principalmente perché si apparirebbe sgradevolmente innaturali: Dio ha formato il corpo predisponendo

²⁷ Cfr. *supra*, nota 25, p. 112.

²⁸ Quinto Ortensio Ortalo (114-50 a.C.), grande oratore romano ricordato più volte nell'undicesimo libro dell'*Institutio oratoria* di Quintiliano.

²⁹ Sulla questione della trasmissione dei modelli recitativi, cfr. p. 66 e sgg.

³⁰ Da questo punto, fino alla fine del brano da me tradotto, il testo fu pubblicato anche nell'edizione del 1741.

le membra al movimento, in modo da rispondere agli impulsi della mente in tutte le occasioni in cui il corpo le sollecita. Una pesante staticità, una sconsiderata immobilità, oltre a privare l'azione di quella varietà così appropriata e piacevole, quando si accorda al mutare delle frasi e dei discorsi rendendo degno di ammirazione tutto ciò a cui si applica, fanno perdere quel garbo e quella grazia che gratificando gli occhi attirano la nostra attenzione sull'azione. Imparare a danzare contribuirà molto a conferire movenze aggraziate al corpo intero, specialmente quando i movimenti non sono direttamente connessi alle passioni.

Che la testa possa esprimersi con una molteplicità di gesti e di segni, di cenni e di allusioni, attraverso i quali è in grado di manifestare assenso, rifiuto, approvazione, ammirazione, collera ecc., è cosa risaputa da tutti anche senza averci mai riflettuto sopra, cosicché una loro trattazione particolare potrebbe essere superflua. Devo tuttavia esporre una regola generale, secondo cui la testa non deve mai essere alzata troppo in alto, estendendo il collo in modo eccessivo, a meno che l'attore non debba interpretare un personaggio con un carattere arrogante e altezzoso, denotato da quei segni. D'altra parte non si deve piegare la testa sul petto, essendo una posa sgradevole a vedersi, che dà un aspetto goffo e inespressivo, e perché sarebbe estremamente svantaggiosa per la voce, privata così di chiarezza, di riconoscibilità, e dell'indispensabile intelligibilità. La testa non deve nemmeno inclinarsi sempre verso le spalle, posa inelegante e artificiosa che denota un carattere apatico, stanco e indolente. Perlomeno nei dialoghi pacati, essa dovrebbe essere mantenuta nella sua giusta posizione naturale, cioè eretta, mentre invece quando il personaggio è scosso da una passione, la testa dovrebbe seguire naturalmente le varie azioni e reazioni indotte da essa, come il dolore, la collera, ecc.

Dobbiamo inoltre osservare che la testa non deve essere sempre immobile come quella inanimata di una statua, ma nemmeno, al contrario, muoversi incessantemente cambiando posizione al minimo variare dell'espressione. Ci si deve dunque destreggiare a navigare tra Scilla e Cariddi avendo cura di star lontani dai due estremi, ugualmente ridicoli, ruotando dolcemente il collo quando la natura delle situazioni lo richiedono, ora verso un lato ora verso l'altro per tornare infine nella posizione originaria, anche per permettere alla voce di essere udita nel modo migliore da tutto il pubblico. A ciò devo aggiungere, che la testa dovrebbe essere sempre girata dallo stesso lato verso cui le altre azioni del corpo sono rivolte, ad eccezione di quando si debba esprimere avversione e rifiuto, odio e repulsione: in questi casi l'atto di scacciare è indicato dalla mano destra, accompagnata dal movimento verso sinistra della testa³¹.

La vitalità e la grazia dell'azione derivano tuttavia in massima parte dal volto. Per questa ragione Crasso³², secondo Cicerone, affermava che Roscio, sebbene

³¹ Cfr. QUINTILIANO, *Institutio Oratoria*, cit., XI, 3, 69-70.

³² Lucio Licinio Crasso (139-91 a.C.) fu uno dei maestri di Cicerone.

fosse attore eccellente, a teatro aveva perduto seguito presso i romani perché la maschera da lui indossata impediva al pubblico di cogliere quei movimenti, quel fascino e quell'attrattiva esercitati attraverso le espressioni del volto. Confesso di essere estremamente sorpreso dall'uso scenico presso gli antichi delle maschere, da loro chiamate *personae*; non riesco a immaginare come potessero essere costruite, né pensare a come, attraverso l'occultamento totale dei lineamenti del volto, non distruggessero la grazia e la bellezza della recitazione. E comunque, quanto Plutarco ci dice di Demostene e di Cicerone, prova che gli attori ad Atene e a Roma erano maestri eccelsi dell'eloquio e dell'azione. Ma sebbene con la voce si possa esprimere abilmente la passione, le varie espressioni del viso, come quelle degli occhi, delle sopracciglia, della bocca, e altre, sono elementi di grande attrattiva, in grado di muovere a profonda commozione. Questa considerazione conferma ciò che l'uso delle *personae* faceva perdere completamente: sebbene quegli attori sopravanzassero i nostri, nel rendere perfetta la rappresentazione, noi godiamo del vantaggio di poter mostrare tutti i movimenti del viso.

La descrizione di queste *personae* e dell'attrezzatura usata per la tragedia offerta da Luciano (come l'ho appresa attraverso la traduzione del dottor Jasper Maine) rende tali accessori estremamente ridicoli, e fa sorgere dei dubbi sulla eccellenza di quegli attori nelle altre parti della recitazione.

«Che spettacolo spaventoso», dice «vedere un uomo ergersi a tale prodigiosa altezza, procedere con lentezza sugli alti coturni, il volto nascosto da una lugubre maschera provvista di un'ampia fenditura, come volesse divorare gli spettatori. Per non parlare dell'imbottitura sul petto e sul ventre, che gli conferiscono un aspetto artificialmente corpulento, e della sproporzione tra la sua innaturale altezza e l'esilità delle membra»³³.

Dalla descrizione di Luciano della figura del nostro trageda, si capisce che sicuramente egli doveva essere incapace di compiere con il corpo quei gesti e quei movimenti corretti e aggraziati di cui si sta parlando, e tanto celebrati dai grandi scrittori, rendendo così la sua azione farsesca. Ma sebbene quanto Luciano dice si riferisca al periodo della decadenza del teatro romano, va rilevato come i coturni e le *personae* fossero già in uso tra i greci, compromettendo al massimo la bellezza della rappresentazione. Ho sentito motivare il ricorso ai primi affermando che gli eroi dei tempi precedenti erano più alti e robusti degli uomini contemporanei, mentre per quanto concerne l'uso della maschera – sostituito ai tempi di Tespi da quello di imbrattare il viso con la feccia di vino – credo vada attribuito alla volontà dell'attore di riprodurre nella figura e nelle espressioni del viso quelle delle statue e dei ritratti dei vari eroi rappresentati, proponendosi al pubblico con un aspetto sempre nuovo. I nostri attori, invece, presentandosi sul palcoscenico

³³ Cfr. LUCIANO DI SAMOSATA, *Perì orcheseos*, capitolo XXVII.

sempre con lo stesso volto, inducono il pubblico a far ricorso alla fantasia per immaginare che siano persone diverse. [...]

Se un attore conoscesse il carattere del proprio eroe, e avesse un'idea precisa della sua fisionomia e del suo aspetto, oppure di quelli di qualche persona realmente esistente che abbia lo stesso temperamento, riuscirebbe non solamente a variare le espressioni del proprio viso, ma anche ad apparire con un volto completamente diverso. Alzando o abbassando le sopracciglia, aggrottandole o spianandole, lanciando sguardi rapidi o arcigni, vivaci o cupi, dilatando o restringendo le narici, e ricorrendo alle varie posizioni della bocca – rese familiari dalla pratica – si migliorerebbe prodigiosamente l'arte della recitazione, accrescendo la stima per questo nobile intrattenimento. Lo studio della pittura di genere storico sarebbe di grande utilità, poiché la figura e i lineamenti di quanti vengono rappresentati (e quasi tutti questi personaggi sono stati raffigurati in opere di carattere storico) insegneranno all'attore a variare e cambiare la propria figura in modo da non essere – come ho detto – sempre lo stesso in tutte le parti, e ad avere tratti del viso talmente diversi da riuscire non solo ad attribuire pensieri diversi ad ogni personaggio, ma anche a suscitarli nel pubblico³⁴. Alcuni personaggi, con aria maestosa, tengono la testa immobile rivolta verso l'alto, altri corrucciano la fronte, lanciano sguardi penetranti o fanno altro. Questi elementi, se considerati approfonditamente dall'attore, lo renderanno un uomo nuovo in ogni sua parte, producendosi in ognuna di esse con maggiore proprietà di quella ottenuta dagli antichi con le loro maschere, elevando così il nostro teatro ad un livello più alto di quello che essi abbiano mai potuto raggiungere privando il pubblico della parte più vitale della rappresentazione, ovvero i movimenti del viso. Dobbiamo dedicare particolare attenzione ai movimenti del viso, giacché per l'intera durata dell'azione gli occhi degli spettatori sono fissati su di essi.

L'esercizio e la pratica frequente devono emendare ogni minimo errore, perché se tu, attore, puoi non rendertene conto, tutti invece durante lo spettacolo sono in condizione di scoprirli. Il metodo più sicuro per correggere questi errori può essere il ricorso ad uno specchio, e anche ad un amico giudizioso, che potrà dirti quale espressione del viso sia gradevole e quale non lo sia. Una regola generale, che non ammette eccezioni, è quella di conformare atteggiamenti e movimenti del viso all'argomento del discorso da pronunciare, alla passione che senti o dovresti sentire assecondando il carattere del personaggio, alla passione che dovresti suscitare in chi ti vede e ti ode. Devi considerare anche il rango del tuo personaggio, come pure quello di coloro a cui ti rivolgi, poiché la differenza e la

³⁴ Seguendo una linea di pensiero che risale ad Ovidio, Gildon afferma (o meglio riafferma) la necessità di una caratterizzazione psicologica del personaggio attraverso la trasformazione fisica dell'attore.

distanza delle condizioni, un maggiore o minore stato di soggezione, possono graduare diversamente le passioni e come esse si manifestano. [...] Quando ti rivolgi ad inferiori, o al popolino, e il tuo rango è alto, sul tuo volto devono apparire autorevolezza e solennità, mentre devono comparire sottomissione, umiltà, rispetto e venerazione se ti rivolgi a chi sta al di sopra di te.

Il modo di usare lo sguardo, in un oratore in tribunale o sul pulpito, sembra debba differire da quello dell'attore; ma se si considerano gli altri attori sul palcoscenico alla stregua degli spettatori di quegli oratori, le stesse regole potrebbero essere ugualmente applicate a teatro. [...]

L'oratore deve concentrare il proprio sguardo sempre su qualcuno degli ascoltatori, spostandolo gentilmente e con aria rispettosa da una parte ad un'altra, a volte guardando una persona, a volte un'altra senza fissarsi sullo stesso punto dell'assemblea, rivelando così scarso interesse, e risultando meno coinvolgente di un discorso fatto guardando in faccia, sia pure con garbo, come si fa nelle comuni conversazioni. Questa regola, se applicata alla recitazione, sarebbe particolarmente utile ad evitare che gli attori, come ho frequentemente osservato in alcuni ritenuti grandi, mentre sono impegnati in battute dove si richiede un certo impeto, alzino gli occhi verso le gallerie, come se invece di recitare una parte stessero ripetendo una lezione. Nessuno, nel mezzo di una disputa o di una discussione distoglie la propria attenzione e il proprio sguardo dalla persona a cui si sta rivolgendo, a parte quando la passione giunge al suo culmine, e giustamente gli occhi possono dirigersi altrove, magari per guardare verso il cielo implorando aiuto o per cercare qualcuno con lo sguardo.

Quando vi è assenza di passione, o in qualunque momento in cui non sono richiesti particolari movimenti – come capita troppo spesso ai protagonisti delle tragedie moderne – l'atteggiamento dovrebbe essere gradevole, gli sguardi diretti né seri né obliqui ad esclusione di quando ci si debba calare in una passione, situazione che richiede un comportamento opposto. In quel caso la natura, se si seguono i suoi dettami, altererà sguardi e gesti, e l'immaginazione di un uomo che parla con rabbia accenderà una specie di fuoco nei suoi occhi, che da essi si irraderà in maniera da far comprendere tutto il suo furore e la sua collera persino ad uno straniero che non comprende una sola parola della lingua, oppure ad un sordo che non riesce a udire il suono più alto della sua voce. Le fiamme lanciate dagli occhi dell'attore andranno con facilità a colpire gli occhi degli spettatori, i quali nel frattempo non li hanno mai staccati dai loro, e attraverso uno strano contagio, anch'essi si infiammeranno della stessa identica passione.

Non vorrei essere frainteso, quando dico che l'attore deve sempre mantenere lo sguardo sulla persona o sulle persone con le quali è coinvolto in scena: infatti, i due devono mettersi contemporaneamente in una posizione tale da poter essere visti anche dal pubblico, affinché nulla sfugga alla sua attenzione. Nei dipinti di carattere storico le figure non si guardano mai in modo troppo diretto, e

l'osservatore – grazie alla loro posizione – può vedere bene l'espressione dell'anima nei loro occhi. [...]

Gli sguardi, e la corretta espressione di tutte le altre passioni, seguiranno lo stesso procedimento già descritto per la collera. Se la pena di un'altra persona ci trasmette una compassione autentica, le lacrime fluiranno dai nostri occhi, volenti o non. Ho letto che quest'arte del versar lacrime fu studiata a fondo dagli attori antichi, i quali si perfezionarono a tal punto da riuscire a simulare il pianto in modo così vicino alla realtà da uscire di scena ancora con i volti rigati di lacrime.

Applicarono vari metodi per arrivare a quei risultati, tuttavia quello dimostratosi più efficace è questo: essi richiamavano alla mente i loro patimenti privati, fissando la propria attenzione sempre su cose reali, non sulla favola o sulle passioni fittizie del dramma recitato. Lo stesso autore³⁵ fa due esempi notevoli: il primo riguarda un certo Polo, un famoso attore ritiratosi dalle scene per qualche tempo in seguito alla morte dell'amato figlio, e che per il dolore di quella perdita era caduto in uno stato di così grande malinconia da pensare di non recitare mai più. Quando, però, alla fine era tornato sul palcoscenico, trovandosi a recitare Elettra, nel momento in cui porta l'urna che ritiene contenga il fratello Oreste, andò invece presso la tomba dell'amato figlio prendendo la sua urna, al posto di quella di Oreste. La vista dell'oggetto reale del proprio dolore lo commosse a tal punto, sciogliendogli il cuore in una compassione e in un affetto così intensi, da farlo scoppiare in lacrime sincere e in urla così forti da riempire l'intero teatro di dolore, di pianto e di lamenti. [...]

Perciò l'attore, ma anche l'oratore, devono formare nella loro mente un'idea molto forte del soggetto della passione, e la passione stessa non mancherà di manifestarsi di conseguenza, sorgendo dapprima negli occhi e coinvolgendo poi sia i sensi sia l'intelletto degli spettatori. L'esecuzione di ciò è mirabilmente espressa nell'*Hamlet* di Shakespeare, sul quale i nostri giovani attori dovrebbero riflettere più spesso.

Hamlet. [...] Non è mostruoso che quell'attore li solo fingendo, sognando la sua passione possa forzare l'anima a un'immagine tanto da averne il viso tutto avvampato, le lacrime agli occhi, la pazzia nell'aspetto, la voce rotta, e ogni funzione tesa a dare forma a un'idea? E tutto ciò per niente! Per Ecuba!

Ma chi è Ecuba per lui, o lui per Ecuba da piangere per lei? E cosa farebbe se avesse il motivo e lo sprone della sofferenza

³⁵ GELLIO, *Noctes Atticae*, VI, 5, 1-8.

che ho io? Inonderebbe la scena di lacrime,
 spaccherebbe gli orecchi a tutti con parole
 tremende, farebbe impazzire i colpevoli,
 tremare gli innocenti, sbalordirebbe
 chi non sa niente, davvero, sconvolgerebbe
 le stesse funzioni degli occhi e degli orecchi³⁶.

Il brano dimostra come il nostro Shakespeare avesse una giusta concezione della recitazione, poiché in questi versi è contenuto quasi tutto ciò che può essere detto dell'azione, dell'aspetto e dei gesti. [...] Il primo punto è quello di imprimere l'immagine nell'anima, per coinvolgerla completamente nella passione, che si manifesterà poi attraverso il volto avvampato, gli occhi colmi di lacrime e l'aria folle. La voce sarà rotta, e ogni facoltà del corpo si accorderà con l'intensa emozione interiore. Sebbene nei primi sette versi si trovi espresso tutto quanto l'attore deve fare per recitare una grande passione, nei sette successivi viene detto come l'azione possa essere ancora più incisiva rendendo reale l'oggetto dell'afflizione, confermando così la pratica degli antichi, i quali accentuavano la potenza della pena teatrale fissando la mente su oggetti reali, oppure lavorando su di sé attraverso l'immaginazione, pensando di essere proprio quella persona e di trovarsi in quelle stesse circostanze, rendendo la situazione come fosse esattamente la loro. In questo modo non verrà a mancare la veemenza nell'esprimere la collera, né lacrime nel dolore: [...] le passioni saranno meravigliosamente trasmesse dagli occhi di una persona a quelli di un'altra, le lacrime dell'una scioglieranno il cuore dell'altra grazie ad una corrente di simpatia tra l'immaginazione e l'aspetto esteriore.

A seconda della natura di ciò di cui si dovrà parlare, si alzeranno o si abbasseranno gli occhi: riferendosi al cielo gli occhi si dirigeranno naturalmente verso

³⁶ «*Hamlet*. Is it not monstrous that this player here, / But in a fiction, in a dream of passion, / Could force his soul so to his whole conceit, / That from her working all his visage wanned, / Tears in his eyes, distraction in 's aspect; / A broken voice, and his whole function suiting / With forms to his conceit? And all for nothing. / For Hecuba! / What's Hecuba to him, or he to Hecuba, / That he should weep for her? What would he do, / Had he the motive and the cue for passion / That I have? He would drown the stage with tears; / And cleave the general ear with horrid speech; / Make mad the guilty and appal the free; / Confound the ignorant, and amaze indeed, / The very faculty of eyes and ears». SHAKESPEARE, *Hamlet*, II, 2, vv. 553-568. Gildon ha riportato il verso 556 secondo la lezione allora in uso «That from her working all his visage warm'd», e nella mia versione ho preferito quindi tradurre “viso avvampato”, anziché “scolorato” (wanned). L'emendamento apparirà per la prima volta nell'edizione del 1758 delle opere di Shakespeare curata da William Warburton, ma già Arthur Murphy, nell'articolo *On the Profession of Acting* pubblicato nel numero dell'8 settembre 1753 sulla rivista «Gray's-Inn Journal» (tradotto e annotato in questa raccolta), citando il verso usa il termine “wanned” (vedi p. 208). Non so quando sia entrato in uso nei teatri, ma certo la ricaduta sul piano interpretativo, divenuta oggetto di discussione dopo l'edizione Warburton, dev'essere stata sensibile.

l'alto, se invece si parlerà della terra, dell'inferno, o di qualsiasi cosa materiale, essi saranno naturalmente rivolti verso il basso. La direzione degli occhi si accorderà anche con le passioni, verso il basso se si parla di qualcosa di ignominioso di cui ci si vergogna, verso l'alto se si tratta di cose degne di onore delle quali ci si possa gloriare. Nell'atto di promettere solennemente, in occasione di un giuramento o nel proclamare la verità di quanto si sta dicendo, si volgeranno gli occhi – e allo stesso tempo si alzerà la mano – verso l'oggetto su cui si intende giurare.

Le sopracciglia non dovranno essere né immobili, né sempre in movimento, nemmeno essere sollevate quando si esprima consenso o si parli con foga, o averne una troppo abbassata e l'altra alzata. Generalmente è bene mantengano la stessa posizione simmetrica, così come accade in natura, e si muovano nel giusto modo quando le passioni lo richiedono, ovvero, contraendole con aria aggrondata nel dispiacere, distendendole e spianandole nell'esprimere gioia, piegandole in giù nella modestia, ecc.

La bocca non deve mai contorcersi, né ci si deve mordicchiare o leccare le labbra, gesti rozzi e incivili di cui ancora qualcuno si rende colpevole. Tuttavia, in alcuni momenti di particolare impetuosità e veemenza, le labbra hanno una loro parte nell'azione, ma solo sul palcoscenico, non nelle altre occasioni pubbliche, sul pulpito o in tribunale. Infatti, il palcoscenico imita o dovrebbe imitare quegli atti e quei dialoghi che hanno luogo tra persone e attengono ad ogni genere di passione o di evento che si svolga attraverso l'azione, mentre tutti gli altri non hanno in verità niente in comune con il teatro.

Un gesto come alzare le spalle, non ammesso nell'oratoria, sul palcoscenico può opportunamente delineare il carattere di un personaggio o denotare l'argomento di cui si parla, anche se confesso di considerarlo più adatto alla commedia rispetto alla tragedia, dove tutto deve essere espresso in modo grandioso e solenne [...].

Passiamo ora ad esaminare le mani, gli strumenti principali dell'azione, che presentano una tale varietà di movimenti in grado di esprimere così tanti significati da rendere arduo il tentativo di definire delle regole precise. La spiegazione di quei particolari gesti, e ciò che ad essa aggiungerò, spero possano servire ad illuminare qualche giovane attore. Prima di tutto devo tornare a quanto già detto a proposito dell'azione delle mani in un atto di accusa, di disprezzo, di minaccia, di desiderio, soppesando bene in cosa consistono queste azioni e come si manifestano. Quando poi si converrà che queste azioni vengono impiegate in tutti i tipi di discorsi, si comprenderà come le mani non debbano mai rimanere inattive, o essere utilizzate in gesti brutti e insignificanti. [...]

In tutti i movimenti regolari delle mani, esse devono corrispondere perfettamente l'una all'altra, come nel momento della sorpresa o di uno spavento improvviso, ad esempio nella scena tra Hamlet e la madre, quando appare il fantasma del padre

Salvatemi, e stendetemi sopra le vostre ali,
o guardie celesti!³⁷

Questi versi sono pronunciati con le braccia e le mani estese, ad esprimere il turbamento assieme agli occhi e all'intero volto. Se un'azione deve essere eseguita da un'unica mano, questa deve essere la destra, essendo sconveniente compiere un gesto con la sola mano sinistra³⁸. [...] Quando si parla di sé stessi, la destra – non la sinistra – deve toccare il petto per dichiarare le proprie virtù e i propri sentimenti, per parlare del cuore, dell'anima, della coscienza, facendo però attenzione a posare la mano con delicatezza sul petto, non battendola come fa qualcuno. Il gesto deve passare dalla sinistra alla destra³⁹, e lì concludersi con gentilezza e moderazione, o almeno senza compiere movimenti troppo violenti. Si deve incominciare un'azione contemporaneamente all'inizio del discorso, così da essere certi di concluderla quando si finisce di parlare; infatti un'azione che abbia inizio prima di parlare o termini dopo, è ridicola al massimo livello⁴⁰. I movimenti o i gesti delle mani devono accordarsi alla natura delle parole pronunciate: se si dice «Venite», oppure «Avvicinatevi», non si deve compiere un gesto come per allontanare, né, al contrario, se si dice «Rimanete là dove siete» il gesto può esprimere un invito ad avvicinarsi. [...]

Nell'alzare le mani si conserverà la grazia se non saranno sollevate oltre il livello degli occhi: portandole troppo in alto si altera disordinatamente l'assetto del corpo, sebbene non debbano nemmeno essere tenute troppo più in basso⁴¹. Tale posa conferisce bellezza alla figura, e d'altra parte, essendo tipica nelle situazioni di sorpresa, di ammirazione, di avversione nei confronti di un determinato oggetto che sta di fronte, scaturisce in modo naturale, meccanicamente, dall'istinto di proteggere la vista da esso.

Non si devono mai tenere le mani a ciondoloni, come si fosse sciancati o morti, molto sgradevoli a vedersi e che rivelano una vacuità interiore. Per farla breve, le mani devono essere sempre davanti ai nostri occhi, e corrispondere ai movimenti del capo, degli occhi e del corpo in modo che lo spettatore possa vederle concorrere – ognuna a suo modo – a trasmettere un significato univoco. Ciò produrrà una impressione più profonda sui sensi e sull'intelletto degli spettatori.

Le braccia non devono scostarsi lateralmente più di mezzo piede dal corpo: se questo accadesse il gesto sarebbe al di fuori dal vostro controllo visivo, a meno di

³⁷ «Save me and hover o'er me with your wings, / You heavenly guards! [...]». SHAKESPEARE, *Hamlet*, III, 4, vv. 94-95.

³⁸ QUINTILIANO, *Institutio Oratoria*, cit., XI, 3, 114.

³⁹ *Ivi*, 109.

⁴⁰ *Ivi*, 106.

⁴¹ *Ivi*, 112.

non seguirlo con lo sguardo girando la testa, la qual cosa risulterebbe assai ridicola.

Nell'atto di promettere, di proclamare o mentre si fa un giuramento solenne si deve sollevare la mano, come quando si esclama, ma il gesto deve essere compiuto non solo per accompagnare l'emissione della voce, ma anche per sottolineare la natura della battuta e il significato delle parole. È pur vero che nei discorsi pubblici, nelle orazioni e nei sermoni le mani non devono essere sempre in movimento, un vizio che un tempo era detto "brancichìo delle mani" consigliabile forse anche ad alcuni personaggi o a certi discorsi all'interno dei drammi, ma io sono dell'opinione che nella recitazione molto di rado le mani dovrebbero essere completamente immobili. Se conoscessimo l'arte della pantomima, ossia l'abilità di esprimere in modo chiaro delle cose con le mani e di sostituire alle parole i gesti, l'unione di questi gesti eloquenti con le parole e le passioni correttamente delineate dal poeta non sottrarrebbero grazia all'attore, e renderebbero lo spettacolo infinitamente più divertente di ora. È l'azione, infatti, l'elemento fondante della scena, ed è maggiormente scusabile un eccesso, piuttosto di una carenza di movimento.

Ci sono azioni e gesti che non devono mai essere impiegati nella tragedia, così come sono banditi dalle perorazioni e dai sermoni, essendo di tono basso e quindi più adatti alla commedia e agli spettacoli di genere parodico. Non si deve mai assumere la posa di chi stia suonando un violino o di un altro strumento musicale facendo finta di tenerlo tra le mani.

Non si deve mai imitare alcuna posa volgare, oscena e indecente, se il discorso cade sulla corruzione dei tempi o su qualcosa di quel tipo. [...]

Ho così concluso la trattazione dell'arte dell'azione o gesto, condotta pensando soprattutto al teatro, e principalmente alla recitazione della tragedia, benché quanto ho detto possa essere di qualche insegnamento anche per l'aula del tribunale e per il pulpito, particolarmente per conferire alle arringhe e ai sermoni una grazia e un'energia maggiori. [...]

Gli attori comici, temo, possono aversela a male per essere stati considerati poco o nulla in questo trattato. Ma devo confessare, sebbene mi sia prodotto in due o tre parti comiche in cui ho ricevuto qualche consenso grazie all'indulgenza del pubblico, che è la tragedia – da sempre – il genere da me preferito. Alcuni hanno giustamente osservato che la commedia è meno difficile da scrivere, e allo stesso modo, secondo me, è anche molto più facile da recitare. Non voglio sostenere che chiunque vi si cimenti possa diventare un buon attore comico, ma solo affermare che almeno da quando io sono salito su di un palcoscenico ho potuto vedere un numero maggiore di buoni comici rispetto agli attori tragici, e del resto, come ci informano i critici e gli esperti, nella nostra lingua sono state scritte più commedie eccellenti di buone tragedie. Ed è nella speranza di riuscire ad elevare le tragedie, attualmente in totale abbandono, e di riportarle ai fasti conosciuti presso le nazioni più civili d'Europa che mi sono impegnato a dare il mio per-

sonale contributo per migliorare la qualità delle rappresentazioni, un elemento di grande influenza nel determinare il successo e l'apprezzamento dei drammi.

Potrei aggiungere delle osservazioni sugli errori nell'azione di alcuni dei nostri attuali attori, ma sarebbe un'incombenza spiacevole, e del resto sarà facile scoprirli dalle regole da me tracciate sulla corretta rappresentazione drammatica. Pertanto procederò con l'esame degli altri compiti dell'attore, ovvero con l'arte dell'eloquio, che sebbene sia la parte meno importante, ricopre ancora nelle tragedie moderne – intendo quelle bene accolte – un ruolo rilevante. Quei poeti, molto erroneamente, hanno infatti scritto le loro opere avendo in mente la giusta pronuncia, più che la corretta azione. E oltretutto i nostri attori – considerati nel loro complesso – dimostrano anche in ciò quanto siano lontani dall'eccellenza cui dovrebbero tendere, dando una semplice prova di essere, come dice Rosenkrantz: «una nidiata di ragazzini, piccoli falchetti che strillano a più non posso e per questo sono strepitosamente applauditi. Sono loro la moda, adesso, e attaccano con tanta violenza i teatri comuni – così li chiamano – che molti tra coloro che portano spada hanno paura delle penne d'oca e non osano più andarci»⁴². E sebbene la citazione da *Hamlet* (nel suo resoconto sull'azione e sul comportamento dell'attore) esprima felicemente l'anima e l'arte della recitazione, sulle quali Shakespeare ha scritto in quella battuta un perfetto trattato in miniatura sull'arte del gesto, tuttavia le indicazioni contenute nelle seguenti battute, ad eccezione di una frase, attengono totalmente all'eloquio.

Hamlet: Recitate la battuta come l'ho detta io, vi raccomando, agile sulla lingua. Per sentirvi berciare come fanno molti dei nostri attori, tanto varrebbe dare i versi al banditore di piazza. E non trinciate l'aria con la mano, così, ma in tutto abbiate garbo; perché nel torrente, nella tempesta, e per così dire nell'uragano stesso della passione, dovete raggiungere e rendere una moderazione che le dia armonia. Oh, mi ferisce fin nel profondo dell'anima sentire un energumeno imparruccato che ti sbrana una passione, la riduce in pezzi, per spaccare i timpani alla platea, la quale per lo più non apprezza che pantomime senza capo né coda e fracasso. Un tipo così lo farei frustare giacché vuol essere più stentoreo d'uno Stentore, più Erode di Erode. Vi prego di evitarlo.

[...]

Ma non siate nemmeno troppo controllati, lasciatevi guidare dal vostro stesso giudizio. Accordate l'azione alla parola, la parola all'azione, con la regola di non andare mai oltre la misura della natura. Perché ogni eccesso in questo è estraneo allo scopo del teatro, il cui fine, alle origini come ora, è sempre stato ed è di porgere, diciamo, uno specchio alla natura; di mostrare alla virtù il suo volto, al vizio la sua immagine, e all'epoca stessa, alla sostanza del tempo, la loro forma e impronta. Ora se questo si esaspera o s'infacchisce,

⁴² «[...] an eyrie of children, little eyases, that cry out on the top of question, and are most tyrannically clapped for't. These are now the fashion, and so berattle the common stages – so they call them – that many wearing rapiers are afraid of goose-quills and dare scarce come thither». SHAKESPEARE, *Hamlet*, II, 2, vv. 340-345.

muoverà forse al riso gli incompetenti, ma non può che spiacere agli intenditori, il cui giudizio deve avere più peso nella vostra considerazione di un intero teatro di quegli altri. Oh, ho visto recitare degli attori – e ho udito altri coprirli di lodi eccelse – che Dio mi perdoni, che non avevano accento di cristiani né portamento di cristiani e neanche di pagani o di uomini, si gonfiavano e spolmonavano così da farmi pensare che forse la natura li ha dati da fare a qualche suo manovale e non gli son venuti bene, tanto era abominevole la loro imitazione dell'umanità.

Primo attore: Io spero che ciò lo si sia corretto abbastanza.

Hamlet: Correggetelo del tutto. E quelli che fanno le parti del clown, badate non facciano aggiunte a quanto è scritto per loro – ce ne sono alcuni che si mettono a ridere essi stessi per far ridere qualche pugno di spettatori balordi, e proprio quando si dovrebbe prestare attenzione a un dialogo importante del dramma. Ciò è da farabutti e dimostra una ben misera ambizione nello scemo che lo fa⁴³.

Se si desse giusto peso e importanza a queste indicazioni, sono persuaso che potrebbero bastare a istruire il giovane attore, a introdurlo a tutte le bellezze dell'eloquio e a correggere gli errori in cui potrebbe essere incorso a causa della scarsa conoscenza dell'arte della parola. Esortando a recitare con «agilità di lingua», egli [Shakespeare] intende una pronuncia chiara e sciolta, adatta alla natura e al soggetto del discorso. Nel dire all'attore che tanto varrebbe ricorrere ad un banditore, se un attore recita come lui, ha assolutamente ragione, poiché se si

⁴³ «*Hamlet*. Speak the speech, I pray you, as I pronounced it to you, trippingly on the tongue; but if you mouth it, as many of your players do, I had as lief the town-crier had spoke my lines. Nor do not saw the air too much with your hand, thus, but use all gently; for in the very torrent, tempest, and as I may say the whirlwind of your passion, you must acquire and beget a temperance that may give it smoothness. O, it offends me to the soul, to hear a robustious periwig-pated fellow tear a passion to tatters, to very rags, to split the ears of the groundlings, who for the most part are capable of nothing but inexplicable dumb shows and noise. I would have such a fellow whipped for o'erdoing Termagant. It out-Herods Herod. Pray you avoid it. [...] Be not too tame, neither; but let your own discretion be your tutor. Suit the action to the word, the word to the action, with this special observance: that you o'erstep not the modesty of nature. For anything so overdone is from the purpose of playing, whose end, both at the first and now, was and is to hold as 'twere the mirror up to nature, to show virtue her own image, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure. Now this overdone, or come tardy off, though it make the unskilful laugh, cannot but make the judicious grieve; the censure of the which one must in your allowance o'erweigh a whole theatre of others. O, there be players that I have seen play, and heard others praise, and that highly, not to speak it profanely, that neither having the accent of Christians nor the gait of Christian, pagan, nor no man, have so strutted and bellowed that I have thought some of nature's journeymen had made men, and not made them well, they imitated humanity so abominably. *A Player*. I hope we have reformed that indifferently with us, sir. *Hamlet*. O, reform it altogether. And let those that play your clowns speak no more than is set down for them; for there be of them that will themselves laugh to set on some quantity of barren spectators to laugh too, though in the mean time some necessary question of the play be then to be considered. That's villainous, and shows a most pitiful ambition in the fool that uses it. [...]». SHAKESPEARE, *Hamlet*, III, 2, vv. 1-14; 16-46.

elevasse il rumore a qualità eccelsa, non so davvero chi otterrebbe la palma, se il banditore o l'attore. E sono certo che il banditore risulterebbe meno in errore, perché fare rumore è un requisito richiesto dal suo mestiere. «E non trinciare l'aria con la mano, così, ma in tutto abbi garbo»: questo è il solo e più giusto precetto dell'azione, in perfetto accordo con ciò che affermano i dotti amici da me consultati. Avendo letto tutto quanto è stato scritto sull'argomento, essi classificano come errati i gesti volgari ed esagitati, mentre approvano i movimenti moderati e misurati, che Shakespeare definisce quando dice «in tutto abbi garbo». D'altra parte, con «trinciare l'aria», vuole dire che l'attore sbaglia, quando non sapendo come muovere le mani, ma ritenendo non debbano mai restare immobili, le agita con smodata violenza. L'osservazione successiva è magistrale: «poiché nel torrente, nella tempesta, e per così dire nell'uragano stesso della passione, devi raggiungere e rendere una moderazione che le dia armonia». Tra gli altri, ricordo l'esempio della follia di Alessandro il grande, nel dramma di Lee, recitata da Mr. Goodman con tutta la forza richiesta dalla parte⁴⁴, ma dove tuttavia faceva nemmeno metà dello strepito prodotto da qualcuno che gli è succeduto nella parte, sicuro di riuscire a sbraitare fino alla fine, la cui voce cedeva invece molto prima lasciandolo rauco e spolmonato, venendo così a mancare quella gradevole armonia invocata da Shakespeare, ed espressione perfetta della bella recitazione. Riuscire ad avere il giusto calore, volume, e al tempo stesso un'armonia misurata, è tutto quanto si possa desiderare.

[...] una voce forte e ferma è un ottimo ingrediente in un oratore, tuttavia egli deve prestare particolare cura a non offendere orecchie sensibili, sottoponendole ad un rumore eccessivo. Per questa ragione una volta, quando Carneade (non ancora divenuto una grande autorità tra i filosofi) stava declamando nelle scuole, il suo maestro gli mandò a dire di moderare un po' la voce. Sentendosi chiedere di indicargli il giusto tono, il maestro gli rispose di regolarlo su quello del suo interlocutore. Il volume della voce, quindi, deve adattarsi al luogo e al pubblico cui ci si rivolge, e non deve mai essere né troppo basso né troppo alto. La stessa attenzione deve essere riservata all'azione, che non deve mai diventare volgare o sciatta, né superare la misura con movimenti troppo frenetici. [...] Gli antichi (se le mie fonti non sbagliano) disapprovavano molto chi si dimenava in modo arrogante e immotivato. Sesto Tizio era un uomo molto astuto e loquace, ma i suoi movimenti e i suoi gesti erano così lascivi ed effeminati da suggerire una

⁴⁴ *The Rival Queens; or, The Death of Alexander the Great* [Le regine rivali, ovvero La morte di Alessandro il grande] (1677), tragedia di Nathaniel Lee di grande successo, costantemente presente sui palcoscenici inglesi fino all'età romantica. L'attore Cardell Goodman (1649 ca.-1699), soprannominato "Scum" (feccia, canaglia) a causa del suo temperamento violento, ricoprì il ruolo di Alexander nella stagione 1685-1686 e in quella successiva, nella compagnia unificata diretta da Christopher Rich, dove era presente anche Betterton.

danza cui venne dato il suo nome⁴⁵. E deprecabile era anche Manlio Sura, descritto da Domizio Afro che riferì di come, mentre recitava o declamava, corresse su e giù, ballando, agitando le mani da tutte le parti, facendo cadere giù la toga per poi tornare a raccoglierla, totalmente incosciente del significato e dell'impiego di gesti e azioni⁴⁶. Alcuni antichi, non soddisfatti di questa frenesia del corpo, come disse Verginio Flavo, percorrevano molte miglia con le loro declamazioni, e per questo motivo Cassio Severo ritenne necessario richiedere qualche barriera o una transenna che impedisse, come nelle corse, di farli andare dove non dovevano⁴⁷. Alcuni si battono sul mento, o sulle gambe, o sulla fronte, giocherellando, altri continuano a picchiare sul pulpito, o sul luogo da cui parlano, altri ancora arrivano addirittura a tirarsi i capelli. Questi difetti dell'azione sono inadatti a chiunque, tanto più alle persone autorevoli e in occasioni solenni. Infatti, benché le passioni raggiungano la più grande bellezza quando siano espresse con i gesti appropriati, questi non devono essere esageratamente smodati, in modo da non far mai uscire di sé chi parla. [...]

D'altro canto, Shakespeare non vuole nemmeno che il suo attore reciti troppo sottotono, perché quello è un errore sul versante opposto, che infiacchisce il discorso e sbiadisce la passione, e che invece dovrebbe riscaldare con il giusto calore e ravvivare con la sua energia. Sebbene la forza dell'azione sia di grande importanza nella recitazione, in qualche momento è opportuna la pacatezza, in altri la severità, oppure la veemenza, purché in nessun caso si arrivi all'eccesso della pazzia, come invece fa chi si lascia andare a urla sfrenate e ululati strazianti per qualsiasi inezia. Altri attori, al contrario, sbagliano in modo contrario a questi, e recitano in modo talmente piatto e freddo che quando dovrebbero mostrare rabbia o, come si dice, lanciare tuoni e fulmini, non hanno più fuoco di quello che potrebbe avere un pulcino bagnato, e finiscono col recitare una scena tiestiana con il tono calmo di chi stia semplicemente leggendo. Proprio questa situazione indusse Cicerone a chiedere a Callidio, mentre questi stava dicendo con pacatezza di essere stato avvelenato, se lo direbbe così, nel caso la storia non fosse inventata, intendendo che egli recitava la scena senza sentirla abbastanza da farla sembrare reale. Un tono del genere è adatto a chi debba confortare gli ammalati, non a chi parli in pubblico. In tale faccenda molto è lasciato alla natura del soggetto, e per questo motivo Shakespeare la lascia al giudizio dell'attore. Ma ciò nonostante, lo esorta a conformare l'azione alle parole, e le parole all'azione, e a non andare mai oltre la misura della natura, la vera regola della giusta recitazione. Qui sorge però una difficoltà incontrata anche da chi scrive, una questione su cui sono

⁴⁵ QUINTILIANO, *Institutio Oratoria*, cit., XI, 3, 128. L'aneddoto è raccontato in CICERONE, *Brutus*, 225.

⁴⁶ QUINTILIANO, *Institutio Oratoria*, cit., VI, 2, 54; XI, 3, 126.

⁴⁷ *Ivi*, XI, 3, 126 e 133.

tutti d'accordo, ossia che la natura è sì la guida e lo scopo supremi, ma poi non è semplice stabilire cosa si intenda per natura. I competenti tracciano quei segni distintivi, quei tratti della natura che permettono di giudicare se siano delineati correttamente o meno; gli incompetenti, ovvero la maggioranza, fanno un po' come gli pare, senza curarsi di contraddire la natura, tanto, quello che piace a uno, viene da lui chiamata natura, quello che piace ad un altro, viene chiamata ugualmente natura. [...] è necessario quindi trovare delle direttive, delle regole, per stabilire il modello di ciò che è naturale, e di ciò che non lo è, altrimenti [natura] non è niente più di una parola vaga e indefinita, e come tale priva di autorità e di possibilità di impiego. [...]

Concluderò esponendo le qualità e i requisiti necessari a rendere completo un attore, i quali benché sembrino difficili da ottenere [...] sono altresì necessari.

Egli dovrebbe comprendere la storia, la filosofia morale, la retorica, non solo negli aspetti direttamente connessi alle maniere e alle passioni, ma anche approfondendo altre parti, o almeno le regole dell'oratoria. Non deve essere estraneo alla pittura e alla scultura, e imitare le loro grazie così squisitamente da non essere da meno di un Raffaello, di un Michelangelo, ecc. Ma la qualità veramente indispensabile, che l'attore dovrebbe coltivare, e che dovrebbe essere sempre a portata di mano, [...] è quella di sapere cosa è adatto [ad un personaggio], e di esprimerlo. Deve sapere come attribuire le bellezze appropriate ad ogni personaggio rappresentato, quelle di un principe ad un principe, quelle di un mercante ad un mercante, e così per tutti gli altri. Parlando in generale, la parte sarà quello che sarà: la figura, l'atteggiamento, l'azione, l'aspetto, sono sempre gli stessi, vale a dire quelli dell'attore, non quelli della persona rappresentata. Egli, inoltre, dovrebbe possedere acuto ingegno e intelligenza limpida; dovrebbe essere un buon critico dell'arte teatrale – intendo dire degli spettacoli – in modo da poter discernere il buono dal cattivo.

Oltre a questi requisiti mentali, anche il fisico ne deve avere svariati, non molto comuni ai nostri giorni. Non dovrebbe essere troppo alto, né troppo basso o addirittura nano, ma avere un'altezza media; non dovrebbe essere sovrappeso, colossale, ma nemmeno esile come uno scheletro. [...]

Un attore, dunque, dovrebbe possedere un corpo agile, elastico e solido, migliorabile con l'apprendimento della danza, della scherma e dell'atletica. Con tali qualità e requisiti, e un'approfondita conoscenza di quanto ho scritto, egli può ritenersi con diritto un attore completo.

AARON HILL
(1685-1750)

Dedica a Mr. Dennis e a Mr. Gildon nella prefazione a *The Fatal Vision: or, the Fall of Siam. A Tragedy. Acted at the New Theatre in Lincoln's Inn Fields, 1716*. Pubblicata in: *The Dramatic Works of Aaron Hill, Esq; in Two Volumes*, London, T. Lownds, 2 voll., 1760; vol. I, pp. 147-152.

An Essay on the Art of Acting, in *The Works of the Late Aaron Hill, Esq. in Four Volumes. Consisting on Various Subjects, and of Original Poems, Moral and Facetious, With an Essay on the Art of Acting*, London, Printed for the Benefit of the Family, 4 voll., 1753; vol. IV, pp. 355-414.

Lettere agli attori, in *The Works of the Late Aaron Hill, Esq. in Four Volumes. Consisting on Various Subjects, and of Original Poems, Moral and Facetious, With an Essay on the Art of Acting*, London, Printed for the Benefit of the Family, 1753, 4 voll.; vol. I (lettere dal 1710 al 1738) e vol. II (lettere dal 1738 al 1749).

Profilo biografico

Drammaturgo, critico e impresario teatrale. In giovanissima età fece lunghi viaggi all'estero, visitando la Turchia, la Grecia, la Palestina e l'Egitto. Tornato a Londra, pubblicò delle poesie e un libro sull'impero ottomano. Nel 1709 assunse la direzione del teatro di Drury Lane, dove mise in scena i suoi drammi *Elfrid, or, The Fair Inconstant* [Elfrid, ovvero La bella incostante] (1710), *The Walking Statue, or, The Devil in the Wine Cellar* [La statua che cammina, ovvero Il diavolo in cantina] (1710) e *Squire Brainless, or, Trick upon Trick* [Ser Zuccavuota, ovvero Uno scherzo dopo l'altro] (1710); nelle tre successive stagioni fu impresario dell'Opera House. La sua produzione drammaturgica originale si concluse presto, con le tragedie *The Fatal Vision: or, The Fall of Siam* [La visione fatale, ovvero La caduta del Siam] (1716) e *The Fatal Extravagance* [La stravaganza fatale] (1721), mentre in seguito si dedicò agli adattamenti e alla traduzione di drammi francesi,

soprattutto da Voltaire (*Zara*, 1735 da *Zaïre*; *Alzira*, 1736 da *Alzire*; *Meropé*, 1749). Tra il 1720 e il 1733 condusse il Little Theatre in the Haymarket, sua ultima esperienza come impresario. In risposta ad Alexander Pope, che lo aveva preso in giro nella sua *Dunciad*, pubblicò nel 1730 *The Progress of Wit*. Dal 1734 al 1736 diresse con William Popple il periodico «The Prompter», in cui si trovano interessanti critiche sugli attori e notizie sulle attività dei teatri, e dove comincia a formulare con sistematicità le sue teorie sulla recitazione. Di datazione incerta *The Actor's Epitome*, ampliato nel 1746 in *The Art of Acting*, considerati gli antecedenti dell'*Essay on the Art of Acting*, quest'ultimo pubblicato postumo nella raccolta completa dei suoi scritti del 1753. I suoi rapporti con il mondo teatrale si interruppero nel 1737, quando a causa delle ristrettezze economiche si stabilì a Plaistow, nell'Essex, tornando solo occasionalmente a Londra, dove soggiornò per un periodo più lungo nel 1749, poco prima della morte.

Nota ai testi

Le opere di Aaron Hill da cui sono stati tratti i brani proposti sono di natura eterogenea. La dedica al dramma *The Fatal Vision* e il trattato *An Essay on the Art of Acting* sono destinati ad un pubblico di lettori più o meno ampio, mentre sono evidentemente riservate ad un uso privato le lettere agli attori. Questi scritti furono tutti pubblicati: il dramma nel 1716, poco dopo la sua messa in scena al teatro di Lincoln's Inn Fields, il trattato e le lettere nel 1753, quando, a tre anni di distanza dalla morte di Hill, le sue opere furono raccolte in quattro volumi e stampate «for the Benefit of the Family».

Ad accomunare questi estratti sono le tematiche generali, benché ovviamente in ogni brano scelto siano diversamente declinate: la dedica a *The Fatal Vision* è maggiormente incentrata sulla necessità di riformare e disciplinare l'istituzione teatrale, il pubblico e gli attori, nell'*Essay* viene esposta una teoria della recitazione con funzione manualistica ad uso degli attori, mentre nelle lettere selezionate emerge l'urgenza dell'autore di dare diffusione e applicazione ai precetti formulati nell'*Essay*, che dei testi scelti costituisce naturalmente il punto focale e di maggior interesse.

Le fasi di ideazione, elaborazione e diffusione del sistema – come Aaron Hill chiama talvolta i suoi precetti sulla recitazione – non si susseguono in modo cronologicamente lineare: i motivi stessi per cui ha deciso di metterlo a punto sembrano cambiare nel tempo. Negli scritti di Hill, dei quali si offre qui una campionatura necessariamente limitata, tornano spesso ad intrecciarsi gli stessi temi e gli stessi spunti: una delle ragioni per cui vengono proposti brani di diversa natura è perché offrono la possibilità di individuare costanti e scarti significativi nel suo pensiero.

Se la datazione delle lettere è quasi sempre certa (quelle scelte furono scritte tra il 1733 e il 1749), non è lo stesso per l'*Essay on the Art of Acting*, la cui forma definitiva – quella dell'edizione postuma – si può ipotizzare sia stata raggiunta intorno al 1749.

Il trattato è rimasto incompleto, quasi monco. La frase conclusiva rimanda esplicitamente ad un seguito, che però manca. Si potrebbe pensare ad un'interruzione involontaria, forse dovuta all'intervenire o all'aggravarsi dei disturbi che lo avrebbero portato alla morte all'inizio del 1750. Ma forse le cose non andarono proprio così. In una lettera a David Garrick del marzo 1749¹, Hill gli parla di «quel tale sistema che intendevo *pubblicare*, ma sono deciso adesso a non *stampare* affatto»², avendo preso anzi la decisione di estrarne «l'essenza in alcune lettere private destinate solamente al vostro esame»³. Attraverso una possibile applicazione pratica ad opera del grande attore, le sue idee avrebbero potuto giovare di una diffusione più efficace «di quanto possa fare tutta la *teoria* prodotta da uno sterile ragionamento»⁴.

Benché incompiuto, l'*Essay on the Art of Acting* è comunque l'esito ultimo (se non altro per motivi biografici) di un lavoro di elaborazione delle teorie e delle tecniche di espressione delle passioni che impegnò lungamente Aaron Hill. L'interesse per il teatro, al centro di tutta la sua vita, era di ampio raggio: oltre all'attività di impresario e di drammaturgo, va ricordato il periodico fondato e diretto assieme a William Popple⁵, «The Prompter», rivista non esclusivamente dedicata al teatro, ma dove il teatro nei suoi vari aspetti ricorre con grande frequenza tra gli argomenti trattati, offrendo un vivido spaccato della situazione immediatamente antecedente lo *Stage Licensing Act*⁶.

Ma prima ancora dei suoi articoli sul «Prompter», su cui tornerò tra poco, va menzionato uno scritto, probabilmente il primo dove si trovano alcuni spunti da allora sempre presenti nel suo pensiero. Si tratta del prologo scritto nel 1733 per *The Tuscan Treaty; or Tarquin's Overthrow* [Il patto toscano, ossia La disfatta di Tarquinio], tragedia di William Bond andata in scena al Covent Garden il 20 agosto di quell'anno⁷. In esso Aaron Hill enumera le passioni seguendo più o meno

¹ Riportata di seguito quasi integralmente, alle pp. 150-151.

² A. HILL, *The Works...* cit., vol. II, p. 351; qui p. 150. Corsivi nel testo.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ William Popple (1701-1764), funzionario della pubblica amministrazione, poeta e drammaturgo di modesta fortuna, negli ultimi diciannove anni della sua vita fu governatore delle Bermuda. I suoi contributi di argomento teatrale al «Prompter» concernono principalmente l'opera italiana e gli effetti (deleterii) che essa produceva sul teatro inglese.

⁶ La rivista si occupava anche di argomenti di ordine generale e di attualità, dalla politica all'economia, all'etica, dal problema delle riforme del sistema carcerario a quello della schiavitù nelle colonie d'oltremare.

⁷ Prologo incluso anche in A. HILL, *The Works...* cit., vol. IV, pp. 132-133.

alla lettera la classificazione delle passioni primarie formulata da Descartes, attribuendo ad ognuna una modalità espressiva così come sarebbe stata stabilita dalla natura, la quale «contrassegna lo sguardo e adatta l'aspetto»⁸. Prosegue dicendo che spesso la recitazione è imitazione, intendendo però in questo caso l'imitazione di un attore da parte di un altro attore. Non condanna tale pratica, ma afferma che l'attore dovrebbe «Imparare da se stesso, a superare un altro: / Indagare il proprio cuore; copiare dal profondo»⁹. E indagare, copiare dalla propria interiorità, secondo Hill, significa porsi in sintonia con la natura e agire in accordo con essa.

Tra il 1735 e il 1736, nella rivista «The Prompter», Hill sviluppa le sue riflessioni. Nel numero 113 pubblica un poemetto didascalico di venti versi, *The Actor's Epitome*, dedicato all'espressione delle passioni, dove afferma la necessità di prendere bene in esame «ogni passione raffigurata», e di far corrispondere a ciascuna una posa o un'espressione fondamentale. A distanza di poche settimane, nel numero 118, traccia uno schema elencando le quattro fasi di cui la recitazione dovrebbe comporsi. Lo schema, ancora una volta basato sulle categorie di Descartes, è sostanzialmente identico a quello che riproporrà nell'*Essay on the Art of Acting*.

I versi pubblicati sul «Prompter» (i quali non passarono inosservati, e vennero ripubblicati nel dicembre sul «Gentleman's Magazine» e sul «London Magazine»), furono estesi a ottanta in un altro poemetto, ugualmente intitolato *The Actor's Epitome*¹⁰. Dopo la premessa generale, dove sostiene, tra le altre cose, la necessità che l'attore possieda «una testa per pensare, e un cuore per soffrire»¹¹, Hill prosegue così:

A dieci forti passioni corrispondono segni esteriori,
Che s'imprimono sull'attore secondo precise differenziazioni,
Gioia, dolore, paura, rabbia, pietà, disprezzo, e odio,
Meraviglia, vergogna, gelosia, e il dolce peso dell'amore¹².

Si suppone che questo secondo *Actor's Epitome* preceda cronologicamente *The Art of Acting*, ultima elaborazione prima dell'*Essay*, non tanto perché i testi

⁸ «mark the look, adapt the mien». *Ivi*, v. 39, p. 133.

⁹ «Learn, from himself, another to excel: / Search his own bosom; copy, from within». *Ivi*, vv. 14-15, p. 132.

¹⁰ Pubblicato postumo, in A. HILL, *The Works...* cit., vol. IV, pp. 76-80.

¹¹ «a head for judgment, and a heart for pain». *The Actor's Epitome*, v. 10. *Ivi*, p. 77.

¹² «TEN strong-mark'd passions signs external bear, / And stamp assum'd distinctions on the player; / Joy, grief, fear, anger, pity, scorn, and hate, / Wonder, shame, jealousy, and love's soft weight». *Ivi*, vv. 13-16. Le passioni si ripresenteranno in quest'ordine in tutte le sue trattazioni dell'argomento, salvo la successiva esclusione della «vergogna», che forse anche qui non doveva essere compresa, se è quella a far salire a undici le passioni elencate.

sono pubblicati in quest'ordine nei volumi dell'opera omnia di Hill, quanto invece perché *The Art of Acting*, ancora in versi, è molto più estesa e sviluppa con maggiore profondità le teorie fino ad allora espresse. Pubblicata nel 1746 come prima sezione di un'opera a cui evidentemente l'autore intendeva far seguire almeno una seconda¹³, fu stampata parzialmente anche sul «Gentleman's Magazine», dove nel numero di dicembre veniva annunciato trattarsi «solo dell'abbozzo di un nuovo sistema che l'autore sta preparando in prosa»¹⁴.

Invece di continuare l'opera in versi, Hill pensò quindi di scrivere un "sistema in prosa", l'*Essay on the Art of Acting*. Ma anche questo, come ho detto, rimase incompiuto: forse volutamente, a giudicare dal proposito di non pubblicarlo più manifestato a David Garrick nella lettera già citata, su cui tornerò tra poco.

Vi è una evidente continuità di pensiero tra quanto Hill aveva esposto nelle composizioni in versi, negli articoli sul «Prompter» e ciò che viene formulato nell'*Essay*, sintetizzabile nella tesi meccanicistica secondo cui l'attore dovrebbe «concepire un'idea forte della passione», tanto forte da imprimersi sui muscoli del volto e del corpo, per poi trasmettersi alla voce e ai gesti. Il concepimento dell'"idea forte" va effettuato preventivamente dall'attore, come parte fondante dello studio del personaggio e assolutamente essenziale per la successiva interpretazione. Una volta sul palcoscenico, infatti, egli dovrebbe essere in grado di richiamare quell'idea, la quale in modo quasi automatico (in virtù del lavoro di preparazione precedente), dovrebbe a sua volta richiamare espressioni, gesti e voce appropriati.

Secondo la teoria da lui esposta, il lavoro dell'attore sembra consistere soprattutto nella capacità di 'smontare' la parte da interpretare, individuando prima di tutto le passioni di cui è composta e trovando poi dentro di sé, per ognuna di esse, l'"idea forte", come lui la chiama, in grado di imprimersi, di riverberarsi sui tratti del volto, sul corpo e sulla voce secondo la casistica stabilita dalla natura. Una casistica certo vasta e complessa, ma comprensibile e catalogabile anche perché il suo carattere è universale, secondo Hill. Il lavoro successivo sarà quello di 'riassemblare' il tutto, in modo tale da rendere i passaggi da una passione all'al-

¹³ Titolo completo: *The Art of Acting. Part I. Deriving rules from a new principle, for touching the passions in a natural manner. An essay of general use, to those, who hear, or speak in public, and to the practisers of many of the elegant arts; as painters, sculptors, and designers: but adapted, in particular, to the stage: with view to quicken the delight of audiences, and form a judgment of the actors, in their good, or bad, performances*, London, J. Osborn, 1746. Ripubblicato anche in A. HILL, *The Works...* cit., vol. III, pp. 387-408.

¹⁴ «The Gentleman's Magazine», dicembre 1746. Ritengo possa essere utile riassumere le opere considerate come fasi che portano all'*Essay*: 1. Prologo a *The Tuscan Treaty*, 1733; 2. *The Actor's Epitome*, in «The Prompter», n. 113, 1735 (20 versi); 3. *The Actor's Epitome*, pubblicato postumo nel 1753 (80 versi); 4. *The Art of Acting*, 1746 (416 versi); 5. *An Essay on the Art of Acting*, pubblicato postumo nel 1753.

tra, considerati tra i momenti più critici in quanto meno codificabili, il più fluidi e invisibili possibile.

Nell'*Essay*, dopo una breve premessa di ordine generale, entra nel vivo ricordando il numero delle passioni (dieci: quelle già elencate precedentemente) e come ognuna di esse debba essere espressa con modalità ben determinate e distinte. Approfondisce quindi la trattazione di ogni passione, proponendo quale esempio utile per la comprensione e per le esercitazioni dell'attore, una o più battute tratte da drammi noti, dove la passione in questione è particolarmente ben raffigurata.

Dopo una serie di digressioni, segue una sezione intitolata "Questions and Answers", in cui, ripetendo sempre la stessa formulazione, Hill si chiede perché ognuna delle dieci passioni debba essere espressa proprio in quel modo, fornendo immediatamente la risposta, piuttosto prevedibile e scontata per chi abbia già letto la parte precedente.

Data la finalità dello scritto, che è di fornire regole semplici e chiare, e soprattutto direttive pratiche a chi per professione ha l'arduo compito di dare espressione alle passioni, Hill cerca di lasciare meno spazio possibile alle questioni spinose, le quali però inevitabilmente emergono. Sebbene pensi che la recitazione si basi sostanzialmente sull'imitazione, il cui effetto risulta tanto migliore quanto più "sembra naturale", riflette su come sarebbe «naturale, benché molto difficile, tentare di non tener conto di sé o di cancellare la propria immagine, costringendo a forza la mente a supporre di essere realmente»¹⁵ il personaggio interpretato, oppure coinvolge l'attore nel gioco delle emozioni, quando afferma «egli non parlerà mai ai cuori, non commuoverà né se stesso né il pubblico [se non] comunicherà, al di là del puro e inanimato senso verbale, lo spirito dello scrittore»¹⁶.

Naturalmente Hill non pone la questione della sensibilità dell'attore in termini dialettici, ma il problema attraversa comunque tutto il suo pensiero. Nell'*Art of Acting*, pochi anni prima, aveva detto che solo «l'attore commosso, commuove – e scuote la passione»¹⁷. In due lettere rivolte ad attori del 1733, sosteneva come la recitazione fosse efficace quando «non solo impressionerà gli spettatori, ma emozionerà realmente l'attore stesso, facendogli provare i veri sentimenti delle passioni recitate» e ancora, che «allo scopo di coinvolgere quanti vi vedono recitare, dovete solo risolvervi a dimenticare che state recitando»¹⁸. Su quest'ultimo punto si era già espresso molto chiaramente nel 1716, quando nella dedica a *The Fatal Vision* aveva detto: «[gli attori] non dovrebbero recitare ma essere realmente quel tizio felice o quel disgraziato, coloro che noi dobbiamo pensare siano»¹⁹.

¹⁵ A. HILL, *The works...* cit., vol. IV, p. 359; qui p. 140.

¹⁶ *Ivi*, p. 367; qui p. 144.

¹⁷ «the mov'd actor moves – and passion shakes». *Ivi*, vol. III, p. 408.

¹⁸ *Ivi*, vol. I, pp. 219; 221. Lettere tradotte quasi integralmente alle pp. 147-148.

¹⁹ Prefazione a *The Fatal Vision: or, the Fall of Siam*, in *The Dramatic Works of Aaron Hill, Esq...* cit., vol. I, p. 149; qui p. 138.

Fin dal 1733, come si apprende dalle lettere, per applicare praticamente il suo “sistema”, Hill aveva elaborato un metodo per meglio compiere la fase ritenuta più importante nella preparazione del personaggio, ossia l’individuazione delle passioni, e dei punti di passaggio dall’una all’altra, presenti nella parte assegnata. È un lavoro da lui stesso eseguito ad uso e a beneficio di alcuni attori promettenti – nessuno dei quali emerse, peraltro – e che consisteva nell’annotare a margine del copione (“mark the part”) quale tipo di passione dovesse essere espressa in un determinato punto, dove si dovesse porre maggiore enfasi, dove fare delle pause. Quando non gli bastava lo spazio, inseriva nel copione dei fogli supplementari. A distanza di anni, Thomas Davies ricorderà come quegli attori avessero accolto i suoi consigli, facendosi beffe delle sue regole. E sempre lui informa che nel 1736, con lo stesso metodo, aveva istruito Susannah Cibber in occasione del suo debutto assoluto in *Zara*, adattamento messo a punto dallo stesso Hill da Voltaire²⁰. Nel 1749 doveva essere ancora persuaso della validità di questo metodo, se lo ripropone a David Garrick in una versione che nel frattempo aveva raggiunto un livello di complessità notevole.

Nella lettera precedente a questa, sempre diretta a David Garrick, e già menzionata, Hill per l’ultima volta parla del “sistema”, per dire come ora si fosse deciso a non pubblicarlo più. Allo stesso tempo, però, con toni entusiastici, dice di avere finalmente trovato in lui l’attore in grado di comprendere a fondo e di applicare le sue teorie²¹. Perché allora prese la decisione di non pubblicarle, e per quale motivo la comunicava proprio a chi secondo lui era la prova vivente della loro bontà? Naturalmente è possibile che la decisione di non pubblicare il trattato non fosse così granitica (forse avrebbe ceduto volentieri alle insistenze di Garrick, se si fosse offerto di aiutarlo), ma se invece fosse stato davvero intenzionato a selezionarne il contenuto – come scrisse all’attore – e a farlo conoscere solo a lui, forse fu perché il trattato, così com’era, non corrispondeva più perfettamente al suo pensiero, e il fatto che sia rimasto incompleto potrebbe corroborare l’ipotesi. Se vi fu davvero un ripensamento, quanto ad esso può aver contribuito la recitazione di Garrick, che invece di aderire perfettamente alle leggi codificate da Hill, forse ad esse sfuggiva misteriosamente?

L’attore aveva raggiunto l’apice della fama già da anni, ma va ricordato che Hill lo aveva conosciuto direttamente da poco. Infatti, da quando, nel 1737, era stato costretto a trasferirsi in provincia, non aveva più avuto contatti diretti e

²⁰ T. Davies, *Memoirs of the Life of David Garrick...* cit., vol. I, pp. 115; 112. Hill istruì anche l’attore che avrebbe sostenuto la parte di Osman, ovvero suo nipote, il quale aveva già interpretato il personaggio nella precedente versione amatoriale, ma fu costretto a dare forfait dopo il fiasco della prima esibizione. Il pubblico, direttamente interpellato, piuttosto di vedere la parte interpretata da lui accettò che venisse letta, come era d’uso quando mancava un attore.

²¹ Vedi, qui, p. 150.

costanti con l'ambiente teatrale, e si recava a Londra molto di rado. Aveva visto recitare Garrick in pochissime occasioni, e solo quell'anno, nel 1749, un suo prolungato soggiorno a Londra gli aveva permesso di assistere con assiduità alle esibizioni dell'attore diventandone uno dei più accesi ammiratori²². Quale considerazione avesse Garrick di Hill, noto all'attore non solo attraverso le sue lunghe e pedanti lettere, non è dato sapere. Oppure sì, se si attribuisce un valore al silenzio dell'attore, che a quanto pare non rispose mai a Hill²³.

Non è facile stabilire l'impatto e la fortuna dell'*Essay on the Art of Acting*, pubblicato nel 1753, ma forse penalizzato dall'essere quasi sepolto nei quattro volumi delle opere complete di Hill. Ripubblicato nel 1779²⁴, fu probabilmente in questa edizione che lo lesse John Walker, un attore diventato lessicografo che in *Elements of Elocution* (1781), di cui si offre un breve estratto in questa raccolta, critica l'opera, ma al contempo ne ammira l'autore per «l'audace impresa di descrivere le passioni»²⁵. Lo spazio dedicato all'*Essay*, al di là del merito delle sue considerazioni, dimostra interesse e un'approfondita conoscenza. E forse va almeno in parte ascritta a Walker, autore oggi sconosciuto, ma i cui scritti tra Sette e Ottocento ebbero una considerevole diffusione in Inghilterra e in America, l'attenzione tributata all'opera di Hill nel diciannovesimo secolo²⁶.

²² Su questo periodo della vita di Hill, in relazione alla sua presunta paternità del trattato *The Actor*, si veda la parte introduttiva alla sezione ad esso dedicato in questa antologia, pp. 224-225.

²³ La circostanza può sembrare poco significativa solo se non si considera la nota abitudine di Garrick a rispondere personalmente, anche quando divenne famosissimo, alle lettere a lui indirizzate.

²⁴ Con il titolo: *An Essay on the Art of Acting; in which the Dramatic Passions are Properly defined and Described, with Applications of the Rules peculiar to each and Selected Passages for Practice*, London, s.e., 1779.

²⁵ Vedi qui, p. 317.

²⁶ Si vedano ad esempio, *The Actor; or, Guide to the stage; exemplifying the whole art of acting: in which the dramatic passions are defined, analyzed, and made easy of acquirement. The whole interspersed with select and striking examples from the most popular modern pieces*, London, John Lowndes, 1821, stampato anche a Philadelphia nel 1830 e a New York nel 1823; e *The Art of Acting; or, Guide to the Stage in which the dramatic passions are defined, analyzed, and made easy of acquirement*, New York, s.e., 1855. Queste opere, benché con titoli diversi, sono entrambe edizioni dell'*Essay on the Art of Acting*.

Dedica a Mr. Dennis e a Mr. Gildon nella prefazione a *La Visione Fatale: ovvero La caduta del Siam. Una tragedia. Recitata nel nuovo teatro di Lincoln's Inn Fields, 1716.*

A Mr. Dennis e Mr. Gildon²⁷.

Ho scelto voi, tra i cari alle Muse, giacché siete la loro più autentica progenie: uomini che potrebbero insegnare al mondo la forza della ragione, e nell'impartir lezioni, dilettere; che potrebbero rinvigorire l'antica dignità della vostra professione e guardano con disprezzo alla prostituzione di un'arte destinata alla grandezza e ad usi divini. [...]

Un dramma con un intreccio ben congegnato e scene dal giusto concatenamento, può incorrere in una grande sfortuna, se rappresentato a teatro. I nostri pubblici sono formati da uomini le cui teste pendono in una direzione affatto diversa da quella necessaria per avere buon gusto nella poesia. Non essendo mai commossi dai toni di voce falsi, pessimi e innaturali, così comuni sui nostri palcoscenici, essi diventano insensibili, e, privi di quell'attenzione che attori giudiziosi sono invece in grado di suscitare, perdono completamente il filo della vicenda con la conseguenza di perdere anche tutto il piacere per lo spettacolo.

Senza attenzione, non c'è bisogno di dirlo, è impossibile per qualsiasi dramma avere presa sul pubblico. E se non ha presa, è impossibile che piaccia: e se non piace, non potrà nemmeno istruire. La vera finalità della poesia drammatica è perciò del tutto distrutta, fondamentalmente a causa dell'ignoranza degli attori, che potrei molto giustamente definire protervia. Ammesso siano in grado di pensare, essi non sanno discernere il naturale dal mostruoso: sono così abituati a quell'orribile modo di parlare *teatrale* che, ad eccezione di Mr. Booth²⁸, davvero un giusto ed eccellente attore di tragedie, nessuno tenterà di prodursi in quelle

²⁷ La dedica a John Dennis e a Charles Gildon, critici conosciuti personalmente da Hill, esprime un riconoscimento del valore delle loro opere e una condivisione delle loro idee, e forse anche una presa di posizione in una disputa piuttosto accesa che in quegli anni vedeva contrapporsi John Dennis e Alexander Pope.

²⁸ Barton Booth (1679?-1733), attore e impresario. Dopo un periodo di apprendistato a Dublino e in teatri di provincia, fu ingaggiato da Thomas Betterton al teatro di Lincoln's Inn Fields nel 1700, dove debuttò nella parte di Maximus in *Valentinian* del conte di Rochester da Fletcher. La sua affermazione fu molto lenta e graduale, probabilmente a causa della presenza ingombrante di Robert Wilks, che deteneva i ruoli adatti a lui. Grazie all'interpretazione di Pyrrhus in *The Distrest Mother* [La madre angosciata] (1712) di Ambrose Philips da Racine e a quella di Cato nell'omonima tragedia di Joseph Addison (1713), si affermò definitivamente; questi personaggi, insieme a Othello, sono forse i suoi successi più grandi. Subentrato a Doggett nella direzione del teatro di Drury Lane, insieme a Colley Cibber e a Robert Wilks formò il famoso triumvirato che ne resse le sorti fino al suo ritiro nel 1728.

pause emozionanti, nei cambiamenti di voce, ovvero nelle sole espressioni delle nostre passioni che, con tutte le loro variazioni e gradazioni, possono scuotere profondamente l'anima e accendere l'interesse del pubblico. Se il dolore, che richiede una voce bassa e rotta, viene espresso con voce tonante, come potrà distinguersi dalla rabbia? I nostri attori dovrebbero fare in modo di dimenticare sé stessi, e gli spettatori, e di ogni personaggio rappresentato indossare assieme al costume, la natura. Non dovrebbero recitare ma essere realmente quel tizio felice o quel disgraziato, coloro che noi dobbiamo pensare siano.

Voi direte: un attore perfetto è un miracolo, e più che desiderarlo, possiamo solo sperarci, ma per avere un'idea di cosa sarebbe desiderabile osservando gli attori di cui disponiamo, dovremmo mettere insieme le seguenti qualità: il viso, la statura e niente di più di Mr. Leigh²⁹, del teatro nuovo; i modi cortesi e gli atteggiamenti delicati di Mr. Wilks, insieme al suo spirito vivace ed energico; la maestosità di Mr. Keene³⁰; la padronanza di Mr. Cibber; e a coronamento, la voce armoniosa di Mr. Booth, il suo giusto accento e la pronuncia solenne, e infine, un'inclinazione, un'espressività nei gesti, un viso capace di mostrare a suo piacere, i tratti e i segni di ogni passione. [...]

²⁹ Anthony Leigh (?-1692). Attore entrato a far parte della compagnia dei Duke's Men di William Davenant nella stagione 1671-72, noto per aver intrapreso un numero molto alto di personaggi per lo più comici. Creò il ruolo di Father Dominic in *The Spanish Fryar, or The Double Discovery* [Il frate spagnolo, ovvero La doppia scoperta] (1680) di John Dryden e formò un sodalizio di successo con l'attore James Nokes. Colley Cibber ne fa una descrizione dettagliata, in *Apology...* cit., vol. I, p. 145 e sgg.

³⁰ Theophilus Keene (?-1718). Attore attivo dal 1704, recitò sempre nella compagnia di Thomas Betterton. Interpretò ruoli da comprimario sia comici che tragici.

Un saggio sull'arte della recitazione

Il primo principio drammatico (che l'attore deve imprimersi nella memoria come il più importante, se spera di raggiungere la perfezione nel suo mestiere) è il seguente:

Per recitare bene una passione, l'attore non deve mai cimentarsi nella sua imitazione finché la mente non abbia concepito di essa un'immagine, o un'idea, così forte da far scaturire le stesse reazioni prodotte naturalmente da quella passione quando non è pianificata.

Questo è assolutamente necessario, e costituisce l'unica regola generale, il cui apprendimento non sarà troppo difficile per un attore. Tale regola sarà esposta in modo chiaro, e si scoprirà essere estremamente facile e dilettevole, sia studiarla, sia praticarla. La verità del suo fondamento – essa è totalmente costruita sulla natura – è fuori discussione, come risulterà evidente esaminandone gli effetti attraverso le cause.

Primo. L'immaginazione deve concepire un'idea forte della passione.

Secondo. Quell'idea non può essere concepita fortemente, senza imprimere la sua forma sui muscoli del volto.

Terzo. Né lo sguardo può essere impresso sui muscoli del volto senza aver contemporaneamente trasmesso la stessa impressione ai muscoli del corpo.

Quarto. I muscoli del corpo (in tensione o rilassati, a seconda se l'idea è di tipo attivo o passivo) devono trasmettere in modo naturale la sensazione che hanno concepito al suono della voce e alla impostazione dei gesti, senza cioè interferire sulle reazioni accelerando o ritardando il flusso degli spiriti animali.

Questo è solo un breve sunto dell'arte, tracciato nelle sue linee complessive e in estrema sintesi.

Ad esso devono seguire le applicazioni della regola generale, gli approfondimenti per l'uso pratico da parte dell'attore.

Prima di tutto si noterà come vi siano solo dieci passioni drammatiche, ovvero passioni che nella recitazione possono essere distinte per le loro manifestazioni esteriori, mentre le altre sono delle varianti ad esse correlate.

Queste sono le dieci passioni drammatiche:

Gioia, Dolore, Paura, Rabbia, Pietà, Disprezzo, Odio, Gelosia, Meraviglia e Amore.

E ora, per l'applicazione della regola, di ognuna di queste le loro particolari differenze:

APPLICAZIONE 1

Come un attore deve esprimere la Gioia.

Definizione.

La Gioia è orgoglio, possesso del Trionfo.

È un'ardente e consapevole espansione del cuore, che si abbandona al piacere presente paragonandolo alle pene del passato. Non può, quindi, essere espressa senza vivacità nell'aspetto, nell'atteggiamento e nell'accento.

Sarà meglio, per distinguere le modalità di rappresentazione di questa passione da tutte le altre, esaminarne gli effetti sui discorsi governati da questa passione che dovrà affrontare chi parla.

Ma prima di tutto sarà cura dell'attore che aspiri a brillare nella professione – e questo vale sempre – scoprire dove, in tutti i personaggi, l'autore abbia inteso collocare i cambiamenti delle passioni. Altrimenti, se non si identifica prima la passione, come sarà possibile rappresentarla? La gioia, per esempio, è la passione presente in questo slancio di Torrismond:

Oh cielo! Lei ha pietà di me,
E la pietà, invero, precede e annuncia l'amore;
Come il lampo fa col tuono. – Accordate le arpe,
Voi angeli! per tale scoperta: e tu, cuore mio!
Fai spazio – per accogliere la gioia prorompente!³¹

Quando l'attore avrà individuato nella gioia la passione da esprimere, non dovrà per nessun motivo tentare di pronunciare una sola parola, finché non abbia imposto alla mente di immaginare un'idea di gioia. E sarebbe un metodo naturale, benché molto difficile, tentare di non tener conto di sé o di cancellare la propria immagine, costringendo a forza la mente a supporre di essere realmente Torrismond, e perciò di essere innamorato di Leonora, che al di là di ogni sua speranza lo ha onorato di una cortese dichiarazione in suo favore.

Ma esiste una via più breve per raggiungere lo stesso fine, e al momento opportuno sarà mostrata. Quando l'attore ritiene di aver acquisito l'idea di gioia, questa non mancherà di dar forma ad una concezione forte, ma non dovrebbe pensare che l'impressione sia quella giusta fino a quando non avrà esaminato il suo volto e il suo aspetto in un lungo specchio verticale. Solo lì, egli potrà esaminare in modo certo e inoppugnabile se la propria immaginazione è stata piegata troppo debolmente o con la forza opportuna.

³¹ «Oh heaven! she pities me, / And pity, still, fore-runs approaching love; / As light'ning does the thunder. – Tune your harps, / Ye angels! to that found: And thou, my heart! / Make room – to entertain the flowing joy!». J. DRYDEN, *The Spanish Fryar*, II, 1.

Se, per esempio, nello specchio la fronte appare inclinata in giù o corrucciata, il collo piegato e infossato, il torace non slanciato elegantemente all'indietro, in esultanza; se egli vede le braccia ciondolare fiaccamente o penzolare immobili, la schiena troppo rilassata o non eretta, le articolazioni delle anche, delle ginocchia, delle caviglie, non in energica tensione ma senza nerbo alcuno, se coglie nello specchio uno o tutti questi segnali di mancanza di energia, egli può convincersi che la sua concezione è troppo debole. Allo stesso tempo se proverà a recitare, con la voce da lui ritenuta più adatta, egli avrà la prova e la possibilità di rendersi conto direttamente che con i muscoli in quello stato di rilassatezza non potrà mai infondere gioia alla voce. No, nemmeno se le parole esprimessero il massimo dell'estasi: anche se sforzasse i polmoni quanto più gli è possibile, il suo tono sarebbe troppo cupo, o mesto, e non trasmetterebbe alcuna armoniosa allegria. Ma se, al contrario, egli coglie nel segno con esattezza, avrà il piacere di osservare nello specchio la fronte aperta e sollevata, gli occhi ridenti e scintillanti, il collo teso ed eretto, senza rigidità, in modo da sembrare più alto di statura; vedrà il torace espanso e maestosamente all'indietro, la schiena eretta e tutte le articolazioni di braccia, polsi, dita, anche, ginocchia e caviglie saranno ben tese e forti. Se tenterà ora di esprimere la gioia con la voce, tutta l'energia della passione salirà nei suoi accenti, e il tono estasiato della voce sembrerà superare quello del significato delle parole.

La ragione di tutto ciò è chiara come il concetto. Questi sono infatti propriamente i segni e le impressioni prodotti sul corpo quando in natura la passione è indotta da emozioni involontarie. E quando le impressioni naturali vengono imitate, con esattezza, attraverso l'arte, l'effetto di tale arte deve sembrare naturale.

Ma, dato che possono sorgere delle difficoltà nell'applicare un concetto così forte prima che l'immaginazione sia diventata abbastanza duttile da riuscire ad assumere tali impressioni a comando (come nel caso della gioia qui in esame), l'attore che prenderà la via più breve da me annunciata, può aiutare la sua idea lacunosa in un istante, associando l'aspetto all'idea esattamente nel momento in cui si muove per assumere [la posa]: in questo modo l'immagine, l'aspetto, e i muscoli concorreranno contemporaneamente ad ottenere lo stesso risultato avuto nell'altro modo, dove invece le varie fasi si succedono in progressione.

Per convincersi della verità di questi principi, l'attore non deve far altro che recitare l'esempio di gioia riportato, prima con sguardo grave o indolente, con i nervi rilassati o fiacchi, e subito dopo ripetendo lo stesso brano con un sorriso di delizia negli occhi, e con vigore nelle articolazioni: il suo stesso orecchio diventerà il più affidabile insegnante.

APPLICAZIONE 2

Come un attore deve esprimere il Dolore.

Definizione.

Il Dolore è delusione, mancanza di Speranza.

È una triste rinuncia alla difesa, senza lottare, come quando si apprende la notizia di una calamità: per essere espressa giustamente richiede perciò uno sguardo afflitto, un'aria turbata, una voce fioca e stanca.

Per esprimere la malinconia, passione opposta a quella precedente, ad uso dell'attore possiamo prendere a prestito una seconda volta un brano di Torri-smond:

Oh, in quale lugubre luogo sono stato!
Dove mai la gioia entra, e mai il sole rallegra,
Avvolto nell'oscurità, negli umidi miasmi
Ho veduto – come vorrei dire vidi –
Il buon vecchio re – magnifico, seppur in ceppi!
E nel dolore, maestosamente grande!
Attraverso un fioco, incerto lume, che debole frangeva
Le cupe esalazioni, egli giaceva, steso
Sul malsano suolo, gli occhi socchiusi;
E, ogni tanto, una silente lacrima
scendeva, sommessa, sulla vetusta gota³².

Se chi recita vorrà infondere angoscia nella propria immaginazione, per assumere compiutamente il dolore espresso in questi versi, dovrà prima di tutto considerare che essendo il dolore una passione per sua natura del tutto opposta alla gioia, il suo sguardo, prima animato, dovrà ora, in un momento, prendere un aspetto tetro e depresso. I suoi muscoli devono essere rilassati, privi di tensione e fiacchi. – Quindi, non appena i nervi hanno assunto questa disposizione languida per conformarsi alla malinconia richiesta dal sentimento, pure la voce adeguerà il suo tono alla triste rassegnazione dei gesti. Il risultato, nell'atteggiamento e nell'accento, ricorderà nel modo più commovente un dolore sentito col cuore, con passione. L'attore potrebbe anche, impegnandosi al massimo, rattristare la voce senza una precedente preparazione.

Ma se non avrà quello sguardo, quella rilassatezza dei muscoli contemplata

³² «But, I have been in such a dismal place! / Where joy ne'er enters, which the sun ne'er cheers, / Bound in with darkness, overspread with damps, / Where I have seen – if I could say, I saw – / The good old king – majestic, even in bands! / And, 'midst his grief, most venerably great! / By a dim, winking lamp, that feebly broke / The gloomy vapours, he lay, stretch'd along, / Upon th' unwholesome ground, his eyes cast low; / And, ever and anon, a silent tear / Stole down, and trickled from his aged cheek». *Ivi*, III, 3.

dall'immagine, il suo tono sarà duro, austero e freddo – e tanto più lontano dall'autentico suono dell'angoscia quanto più conserverà la tensione e il vigore dei nervi, l'agitazione negli occhi, o se i suoi gesti saranno eccessivamente rapidi.

APPLICAZIONE 3

Come dovrebbe essere recitata la Paura.

Definizione.

La Paura è Dolore, attenzione e fuga dal Pericolo.

È una lotta timorosa e priva di energia, a metà tra la cautela e la disperazione: non può dunque essere espressa se non con uno sguardo allarmato e guardingo, con una voce e un aspetto privi di vivacità.

Per questa passione, si consideri ad esempio il breve brano seguente, una battuta di Clarence, nel *Richard III* di Shakespeare:

Ahimè, ho trascorso una notte disgraziata,
così piena di sogni spaventosi, di orride visioni,
che, quant'è vero che sono un fedele cristiano,
non vorrei passarne un'altra uguale,
foss'anche per comprare un mondo di giorni felici,
tanto la notte è stata piena di lugubre terrore³³.

Qui, l'attore intenzionato ad imprimere nella sua immaginazione un'idea naturale di paura, la rappresenterà efficacemente assumendo lo stesso languore nello sguardo e nei muscoli appena descritto come distintivo del dolore. Poi, se egli vorrà evidenziare improvvisamente il tratto che la differenzia dalla pena, in luogo di quella disperazione passiva, triste e rassegnata, dovrà aggiungere (senza alterare lo stato rilassato dei nervi) un trasalimento timoroso, e un'attenzione allarmata nello sguardo, con gli occhi spalancati ma non sbarrati, la bocca immobile e aperta, e regredirà con passo leggero, mantenendo però sempre le articolazioni fiacche e prive di energia. – Otterrà così un aspetto complessivo che esprimerà l'autentica raffigurazione della PAURA, e anche la sua voce avrà un suono adeguato.

Ma tuttavia, – e ancora una volta ripeterò quanto l'attore dovrebbe aver cura

³³ «O I have passed a miserable night, / So full of fearful dreams, of ugly sights, / That as I am a Christian faithful man, / I would not spend another such a night / Though 'twere to buy a world of happy days, / So full of dismal terror was the time.». SHAKESPEARE, *Richard III*, I, 4, vv. 2-7. Il personaggio, insieme ad altri, fu espunto nell'adattamento di Colley Cibber all'epoca in uso nei teatri. La battuta, lievemente modificata, fu però mantenuta e assegnata a King Henry, che la pronuncia nella stessa circostanza di Clarence, quando si trova rinchiuso nella torre.

di ricordare sempre, – egli non dovrà emettere una sola parola prima di aver riflettuto a fondo e sentito l'idea, e aver disposto e adattato lo sguardo e i nervi per esprimerla. Non appena la sua sensazione avrà fortemente e completamente impressionato la sua immaginazione, solo allora – e mai un momento prima – potrà cimentarsi a recitare nel modo dovuto il discorso. Così egli coglierà sempre la tonalità giusta ed emozionante, commovendo profondamente chi lo ascolta. Se invece adotterà una cadenza disinvolta e indifferente, saltando rapidamente da un punto ad un altro senza adeguare sguardi e muscoli al significato proprio della passione, egli non parlerà mai ai cuori, non commuoverà né se stesso né il pubblico, non comunicherà, al di là del puro e inanimato senso verbale, lo spirito dello scrittore.

Oltre a conquistare la reputazione di fine e toccante oratore, di sensibile ispiratore di passioni, da questa pratica naturale egli otterrà un altro beneficio. Il tempo che dovrà necessariamente prendersi per adattare sguardo e nervi al successivo cambiamento di passione, risparmierà infatti la sua voce concedendole soste adeguate, con frequenti e ripetute opportunità di recuperare vigore prendendo fiato senza farsi notare. Inoltre, queste belle pause pensose, allo stesso tempo appariranno al pubblico come forte e naturale espressione di chi rifletta su quanto gli agita il cuore, in realtà scosso e turbato. Invece, se parlasse con disinvoltura, senza interruzioni, con insignificante vacuità (ben lontano dal raffigurare o da accostarsi alla natura) ad un pubblico che ragiona, non rappresenterebbe alcuna immagine se non quella della memoria perfetta dell'attore, comunicata senza alcun senso da una voce che non emoziona, né è emozionata.

APPLICAZIONE 4

Come dovrebbe essere recitata la Rabbia.

Definizione.

La Rabbia è orgoglio senza alcun riguardo per la cautela.

È una feroce e incontrollata profusione di biasimo e ingiurie. Perciò deve essere espressa con atteggiamento impaziente, fierezza nello sguardo, aria agitata e minacciosa e voce forte, veloce e spesso interrotta da accessi di strozzata indignazione.

Per spiegare questa passione, saranno necessari due esempi: il primo, non tanto perché contenga la passione stessa, quanto perché fornisce una delle grandi regole dell'attore, indica come sentirla ed esprimerla con proprietà e in accordo con lo spirito della natura. [...]

Per primo Shakespeare, con un brano che al tempo stesso fornisce un esempio e detta una regola:

allora imitate l'azione della tigre:
tendete ogni nervo, chiamate a raccolta il sangue,
[...]
Stringete quindi i denti e dilatate le narici,
trattenete il respiro, e portate al massimo ogni energia
fino allo spasimo³⁴.

È impossibile raffigurare un'immagine della rabbia più naturale, o dare un'istruzione più completa e chiara per esprimerla!

Primo. Essendo ogni nervo del corpo ben teso, lo sguardo (come inevitabile conseguenza) viene sollecitato, spinto ad un frenetico movimento.

Secondo. Lo sguardo segue la sollecitazione e si adatta, aggiunge furezza alla passione attraverso il fuoco lampeggiante dall'occhio.

Terzo. L'assetto dei denti, e la dilatazione delle narici seguono naturalmente, perché inseparabili dall'espressione irata del sopracciglio.

E quarto. Il fiato viene trattenuto o interrotto dal precipitare tumultuoso degli spiriti, che necessariamente si infiammano comunicando il loro ardore alla voce e ai movimenti.

In questo modo la passione della rabbia viene portata all'apice, come indica lo stesso Shakespeare accennando alla massima tensione dei nervi.

Ho spiegato questo passaggio per dimostrare la sua grande perizia nella recitazione, e affinché l'attore osservi come questo genio della loro professione, avesse idee dell'arte basate sugli stessi principi su cui si fonda questo saggio, perciò nella speranza che la considerazione per lui dia a questo scritto più peso e autorità³⁵.

³⁴ «Then imitate the action of the Tiger. / Stiffen the sinews, summon up the blood, / [...] / Lend fierce, and dreadful aspect, to the eye: / [...] / Set the teeth close, and stretch the nostril wide, / Hold hard the breath, and bend up every Spirit / To its full height». SHAKESPEARE, *Henry V*, III, 1, vv. 6-7; 9; 15-17. La battuta è del re, mentre incita i suoi soldati prima di stringere l'assedio alla città di Harfleur. La lezione è trascritta fedelmente da Hill, perché differisce, anche se non sensibilmente, dall'edizione da me usata.

³⁵ Seguono analoghe spiegazioni per le rimanenti sei passioni, nell'ordine in cui erano state elencate nella premessa: pietà, disprezzo, odio, gelosia, meraviglia, amore.

Lettere di Aaron Hill agli attori

Lettera all'attore Marshall (1)

19 ottobre 1733

Signore, nelle locandine di oggi, ho visto che reciterete *Torrismond*³⁶, [...] e ricordando la richiesta che mi faceste a teatro, ho pensato sia meglio annotarvi la parte [...].

Mi piacerebbe se assumeste quell'eleganza, quel peso, quella disinvoltura che seguono l'atto di tenere lo sguardo più sollevato, avendo il collo eretto ma non rigido. – Ciò darà più *naturalità* ai vostri *concetti*, e *solennità* alle vostre *parole* e alle vostre *azioni*, laddove la pratica opposta conferisce un aspetto di *frivolezza*, priva di una nobile espansione il *torace* e contribuisce a disperdere la voce e a renderla più confusa, poiché invece di porgerla al pubblico, si riversa *all'interno*.

Reputo la *conoscenza delle passioni* come l'unica cosa necessaria a qualificare un *attore completo*, purché sia in possesso, come lo siete voi, di *voce e figura* adatte. Ho descritto le passioni nel modo più chiaro possibile, compatibilmente con lo spazio di cui disponevo sui margini delle pagine del dramma, qui allegato. Ho aggiunto (oltre a dei trattini a sottolineare le parole a cui dare enfasi) delle linee, in questa maniera |, nei punti dove è necessario fare delle *pause*, e questo, prima di tutto a beneficio del senso, e poi per *risparmiare la voce*, che in quel modo, con quell'aiuto, sarà sempre in grado di mantenere la sua forza evitando spiacevoli *cedimenti*, tanto frequenti.

Quanto all'*azione*, l'eccesso è sempre sbagliato, ma di una cosa sono sicuro: una volta trovate e sentite le passioni nelle sue variazioni, i movimenti del corpo scaturiranno come necessaria conseguenza. [...]

³⁶ Marshall (?-1773) fu un attore attivo a Londra tra il 1730 e il 1746. L'entusiasmo di Hill per un attore che poi ebbe una carriera mediocrissima, non deriva da un semplice errore di valutazione, ma da una particolare circostanza venutasi a creare al teatro di Drury Lane. Qualche mese prima, la licenza del teatro era stata ceduta da Colley Cibber, il manager precedente, a John Highmore. L'operato di questi aveva suscitato immediate e accese proteste negli attori, i quali, capeggiati da Theophilus Cibber, avevano disertato in massa il teatro e si erano spostati in un altro. All'inizio della stagione 1733-34, Highmore si trovò quindi a dover mettere insieme una nuova compagnia. Tra gli attori ingaggiati vi fu anche Marshall, che l'anno precedente aveva lavorato al Little Theatre in the Haymarket diretto da Aaron Hill. Amico di Highmore, in quella situazione Hill vide forse un'opportunità per riaffermarsi nell'ambiente: Marshall era quindi una soluzione di ripiego, e se Hill lo incoraggiò e si impegnò per farne un buon attore fu certamente anche per il motivo detto. Il personaggio di *Torrismond*, che Marshall doveva affrontare quella sera (nel quale aveva già debuttato qualche settimana prima) compare nella tragicommedia di J. DRYDEN, *The Spanish Fryar, or The Double Discovery*. Anche l'aiuto offerto da Hill a Marshall, di "annotare la parte" (marking the part), oltre all'incoraggiamento, va quindi inserito in quel contesto.

Lettera di Aaron Hill all'attore Marshall (2)

24 ottobre 1733

Signore, [...] mi siete piaciuto moltissimo, in *Torrismond* [...] avete il genio dell'attore, siete nato per brillare in questo mestiere.

Per questa ragione, sarà un piacere contribuire con tutti i suggerimenti di cui sono capace per aiutare il vostro talento ad emergere, e qualora, come ho sentito dire, venga messo in scena l'*Earl of Essex* e voi vi recitate, se mi manderete la parte vi inserirò dei fogli per avere più spazio per le necessarie annotazioni sulle *passioni*³⁷. – Farò lo stesso con *Hamlet se*, come spero accadrà presto, sarà affidato nelle vostre mani, essendomi impegnato con Mr. *Highbmore* a prendermi cura della vostra preparazione nel personaggio³⁸.

Confesso di essere stato piacevolmente sorpreso nel vedere come, al vostro primo tentativo, vi siate liberato di quella frivolezza, di quel modo di fare vacuo e irriflessivo, di quello spirito leggero e superficiale prima così consueti nella vostra pratica teatrale. Mi aspettavo avrebbe richiesto maggior lavoro, o almeno tempi più lunghi, ma voi avete anticipato le mie speranze, assumendo subito un peso, una pregnanza di significato e una maestosità che ci ha fatto non solo *pensare*, ma *sentire* che siete un buon attore.

Azzarderò una profezia, dicendo che quando riuscirete a *dimenticare* il pubblico, lo *affascinerete*. È così facile assumere, ed essere assunti dal personaggio, che mi riprometto di vedere i vostri *occhi* parlare in modo intelligibile come fa la vostra *voce*. La vostra voce mantiene la forza e preserva l'armonia grazie ad un giudizioso recupero del fiato nei momenti di pausa, e inoltre i vostri movimenti sono solenni, tesi e ben adattati ai cambiamenti delle passioni.

Se aveste mostrato bene tutte queste qualità in *Rule a Wife and Have a Wife* come avete fatto in *Torrismond*, l'applauso ricevuto per il vostro *fuoco*, vi sarebbe stato dato anche per il vostro *discernimento*³⁹. [...] Aggiungerò ancora una riga o due per rammentarvi quale vantaggio sia per l'eleganza della *persona* dell'attore, tenere la *testa* sollevata senza ruotarla con troppa leggerezza, come se stesse giocando con il suono delle parole, e avere lo *sguardo* concentrato e attento, fisso sull'oggetto su cui si deve posare. Tutto *ciò*, insieme ai nervi del collo, delle braccia e dei piedi, in grande tensione in ogni azione sia essa violenta o passiva (pur con le dovute distinzioni) non solo impressionerà gli *spettatori*, ma emozionerà realmente *l'attore stesso*, facendogli provare i *veri sentimenti* delle passioni recitate.

³⁷ La tragedia *The Unhappy Favourite, or The Earl of Essex* [L'infelice favorito, o Il conte di Essex] (1681), di John Banks, andò in scena il 13 novembre 1733 al teatro di Drury Lane, con Marshall nel ruolo di Essex.

³⁸ Per quella stagione *Hamlet* non andò in scena al Drury Lane.

³⁹ Marshall vi aveva interpretato la parte di Leon.

C'è un'altra grande bellezza, in un attore che entra con forza nella *natura*, ed è il significato dato all'*azione silenziosa*, quando cioè, dopo avere finito di *parlare*, aspetta la risposta come se veramente lo riguardasse. Questo suscita l'attenzione del pubblico e lo tiene sveglio, mentre invece, quando vede trascuratezza negli attori, comincia a rilassarsi e a distrarsi. [...]

Lettera di Aaron Hill all'attrice Elizabeth Holliday⁴⁰

24 ottobre 1733

Signora, sono rimasti tutti affascinati dall'energia della vostra azione e della vostra voce, in *Lady Ann* [...].

Nel *Miser*, stasera, siate così gentile da prendere una precauzione⁴¹. Ho osservato una sorta di *bellissima* sollecitudine, nel pronunciare le battute quando recitate *commedie*. – La definisco *bellissima* poiché scaturisce dalla mancanza di *vanità*, poiché se rifletteste con quale piacere venite ascoltata, prolunghereste di più la vostra *musica*, e vi soffermereste, con pieno merito, sull'*armonia*.

Ma a parte quest'ottimo motivo a consigliarlo, ve n'è un altro, a renderlo *necessario*. Infatti, accelerando troppo, nell'impazienza di arrivare in fondo a quello che state dicendo, la vostra *voce* sembra *più debole* di com'è, e inoltre se non *evidenziate* le parole *significative*, e non scandite i *periodi* sostando il giusto tempo tra l'uno e l'altro, voi ne comprimete il *senso*, – e perciò stravolgete il *significato* come lo *specchio* farebbe con la vostra *immagine*, se invece di porlo alla dovuta distanza lo avvicinate troppo al vostro *occhio* [...].

Allo scopo di coinvolgere quanti vi vedono *recitare*, dovete solo risolvervi a dimenticare che state recitando. È il pensiero del *pubblico* a privare l'*attore* dell'aria naturale. Tutto ciò che è *ben fatto* sul *palcoscenico* deve essere eseguito con la stessa forza e spirito con cui viene fatto nella *vita vera*; in caso contrario, si sentirebbe una forzatura che toglie tutta la bellezza, come succede comunemente con i *ritratti* delle persone, dove esse appaiono rigide, compassate e false a causa del loro tentativo, quando posano per i loro *volti*, di non sembrare timide e ordinarie. Io sono,

Signora, il vostro *più umile e ubbidiente servitore*, A. Hill

⁴⁰ Elizabeth Hollyday fu attiva a Londra dal 1723 al 1755 (dal 1737 con il nome di Mrs. Mills). Anche lei era stata ingaggiata al teatro di Drury Lane grazie alle stesse circostanze appena descritte per Marshall (vedi *supra* nota 36).

⁴¹ L'interpretazione in *Richard III* del personaggio di Lady Ann, a cui si riferisce Hill, aveva avuto luogo il 17 ottobre, mentre nel *Miser* [L'avarò] (1732-1733) di Henry Fielding da Molière, l'attrice ricoprì il ruolo di Harriet.

Lettera di Aaron Hill all'attore Samuel Stephens

23 ottobre 1734

Signore, il piacere che mi avete dato in *Othello*, è stato veramente nuovo e sorprendente⁴² [...].

Una recitazione troppo veloce e senza interpunzione toglie quell'elemento *patetico*, che non dovrebbe mai mancare in *Othello*. Egli non dice mai nulla poco *importante*, e perciò il *peso* non dovrebbe mai essere *assente* nel *tono* con cui si esprime, e nemmeno nello *sguardo* che lo accompagna, o nell'*azione*. Da questa osservazione ne consegue che le *frasi* dove è contenuto qualcosa di veramente particolare, dovrebbero essere sempre precedute e concluse da una *pausa* di considerevole lunghezza, l'una per risvegliare e creare attesa, l'altra per permettere la riflessione, per permettere all'*immagine* di scendere perfettamente dall'*orecchio* all'*intelletto*.

Inoltre, prendendo fiato in punti ben scelti, per effetto delle giuste pause, al culmine della prorompente passione una *voce* di tale potenza come la vostra può diventare ancora più forte e chiara, in modo inimmaginabile e incomparabile.

Tra le varie bellezze, mi ha estremamente deliziato una che non solo era *naturale*, ma quasi esclusivamente *vostra*. – Era quell'impressionante attenzione con cui ascoltavate mentre vi veniva rivolta la parola, con lo *sguardo* concentrato sull'*oggetto* appropriato sul *palcoscenico*, laddove è comune, tra gli *attori* moderni, volgere gli *sguardi* e la *parola* verso il pubblico, per assicurarsi che gli spettatori sappiano che loro sono solo degli *attori* intenti a far *lazzi*, distruggendo così il più nobile diletto della scena, il quale dovrebbe derivare dal ritenere di trovarsi di fronte non ad una *imitazione*, ma alla *realtà*. [...]

Lettera di Aaron Hill a destinatario sconosciuto, non datata⁴³

[...] [Booth] aveva un vero talento nello scoprire in alcune celebri parti le *passioni* rimaste *sepolte* a causa della *monotonia* e dello *sbraitare* introdotti dalla pratica di alcuni attori. Quando le *scopriva*, era ben presto in grado di *esprimerle*. Il suo segreto, la grande lezione di teatro da lui lasciata, era nel saper associare, o adat-

⁴² La rappresentazione di *Othello* a cui si riferisce Hill aveva avuto luogo al teatro di Covent Garden il 19 ottobre. Nel ruolo del protagonista aveva fatto il suo debutto assoluto Samuel Stephens, la cui attività di attore a Londra è attestata almeno fino al 1744. Probabilmente la sua interpretazione di *Othello* fu apprezzata, almeno finché arrivò Spranger Barry, ma di solito fu utilizzato per parti di minor rilievo.

⁴³ Questa stessa lettera fu pubblicata anche nel II vol. delle opere di Hill, alle pp. 140-144. In un'altra lettera, datata maggio 1736, e indirizzata al drammaturgo James Thomson, sono ripetuti gli stessi concetti, con identiche parole.

tare, lo *sguardo* alla *voce*. Imitando con arte la *natura*, sapeva conferire al suono delle parole quelle variazioni che davano un senso ad ogni cambiamento nell'espressione del viso. Così, tra *attori* nei quali era frequente sentir esprimere la *pietà* con la fronte *aggrottata*, il *dolore* con un *sogghigno*, e la *rabbia* con una voce tonante accompagnata da un innaturale sguardo *sereno*, era una felice peculiarità di Mr. *Booth* il saper conciliare il tono con cui *parlava* con l'aspetto *assunto*, dovesse egli mostrarsi *compiaciuto*, *addolorato*, *pietoso*, *rancoroso* o *irato*. Si è davvero tentati di far ricorso ad un paragone azzardato, per descrivere efficacemente la sua eccellenza, e mi si scuserà se affermo che perfino un *cieco* avrebbe potuto *vederlo*, grazie solo alla sua *voce*, e un *sordo* *udirlo* guardandolo in *volto*.

I suoi *gesti*, o, come viene comunemente chiamata, la sua *azione*, non erano che il risultato e la necessaria conseguenza del dominio sulla *voce* e sul *volto*: essendo egli riuscito, con il concorso di questi due elementi, ad imprimere la sua immaginazione attraverso l'impronta e lo spirito della passione, anche i suoi nervi, obbedendo all'impulso grazie ad una specie di naturale dipendenza, di conseguenza si rilassavano o si tendevano in successione, dando luogo a quella bella espressività con cui egli parlava, senza rigidità o affettazione.

Per dirlo in una parola, egli fu il NEWTON del *teatro*: [...] Mr. Booth, così come Sir *Isaac*, scoprì infatti nuovi mondi e ne dimostrò l'esistenza: la sfortuna è che egli non abbia lasciato alcuna strada tracciata per i suoi fratelli [...].

Lettera di Aaron Hill a David Garrick (1)

29 marzo 1749

Signore, [...] Sono fermamente convinto, non vi è rischio di errore e in tutta onestà è vero ed evidente, che nella mia vita non vedrò emergere un *altro* attore con le *vostre* capacità di valutare, migliorare o perfino comprendere l'*uso* di quel tale sistema che intendevo *pubblicare*, ma sono deciso adesso a non *stampare* affatto. Ne estrarrò invece l'*essenza* in alcune lettere private destinate solamente al vostro esame, che vi spedirò, e il cui contenuto potrò selezionare e collazionare a mio piacere. – Vi troverete cose utili e fuori dal comune, e, qualora riteniate giusto *illustrarle* con la vostra *pratica*, per effetto del vostro *esempio* saranno comprese e *diffuse* meglio di quanto possa fare tutta la *teoria* prodotta da uno sterile ragionamento.

Ho visto di recente quale eccellente risultato possa essere raggiunto quando avete ripetuto una o due lunghe battute da *Lear* o *Tancred*⁴⁴. Ho osservato, con

⁴⁴ La tragedia *Tancred and Sigismunda*, tratta dal *Gil Blas* di Lesage da James Thomson, fu rappresentata per la prima volta al teatro di Drury Lane nel 1745, con l'interpretazione di Garrick, entrando poi stabilmente in repertorio.

grande delizia, come innanzitutto abbiate portato le *passioni* agli *occhi*, prima di *emettere* sillaba, e poi, con quanta giusta *forza patetica* la vostra voce abbia ricevuto e trasmesso a sua volta la *sensazione*. Anche solo con questo tocco di bravura, avete allo stesso tempo concepito ed eseguito il più nobile programma della *natura* per ottenere l'*eccellenza* nella *recitazione*. Siete l'*unico attore* ad averlo sentito e compreso correttamente.

Perfino il vostro *Shakespeare*, che si avvicinò molto alla sua comprensione, ha fallito quando non gli mancava che un *pollice* per farlo proprio: esaminate ad esempio questo, tra i tanti punti dei suoi scritti:

tendete ogni *nervo*, chiamate a raccolta il *sangue*,
 [...]

prestate agli *occhi* un aspetto feroce e terribile,
 Stringete quindi i *denti* e dilatate le *narici*,
trattenete il respiro, e portate al massimo ogni energia
 fino allo *spasimo*⁴⁵.

Mai nessuna regola per rappresentare la *rabbia* fu dettata con maggiore esattezza meccanica di questa: ma l'errore fu di mettere il carro davanti ai buoi, perché basta scambiare la posizione del primo verso con quella del secondo, e fare iniziare il discorso con – *prestate agli occhi un aspetto feroce e terribile*, e improvvisamente il sistema si sarebbe d'un colpo *aperto* dinanzi a lui, nella più chiara *luce* della *natura*. Questo poiché lo *sguardo*, così come si trovano ora i versi, invece di essere un *effetto*, apparirebbe come *causa*, proprio nel modo in cui dovrebbe essere, e tutte quelle belle figurazioni che seguono sarebbero null'altro se non le sue naturali conseguenze. [...]

Lettera di Aaron Hill a David Garrick (2)

3 agosto 1749

[...] Avete forse la compiacenza di ricordare quando, una volta, abbiamo *parlato* dell'uso che alcuni *autori* vorrebbero gli *attori* facessero degli *specchi*. È una *pratica* faticosa, esercitata sulle *pose* e sulla *memoria*, che all'attore di *vero* genio è necessario eseguire *una* sola volta: in quell'unica volta, l'esercizio deve però protrarsi finché egli non abbia raggiunto la *capacità*, attraverso i *dieci* grandi *cam-*

⁴⁵ «Stiffen the sinews, summon up the blood, / [...] / Lend fierce, and dreadful aspect, to the eye: / [...] / Set the teeth close, and stretch the nostril wide, / Hold hard the breath, and bend up every spirit / To its full height». SHAKESPEARE, *Henry V*, III, 1, vv. 6-17. La battuta è del re, che incita i suoi soldati prima di stringere l'assedio alla città di Harfleur. Era stata usata anche come esemplificazione della rabbia nel suo *Essay on the Art of Acting*, cfr. p. 145.

biamenti della fronte e nei muscoli, di richiamare immediatamente, non appena l'occasione lo richiede, qualsiasi raffigurazione delle passioni.

Se invece, senza quella prontezza ottenuta dalla pratica precedente, si aspetta che lo *specchio* regoli la sua *azione*, egli inizia dalla parte sbagliata, confonderà e sovraccaricherà la sua *memoria*. Infatti ad una prima occhiata, egli non *vi* potrebbe non trovare una moltitudine di *errori* nello *sguardo* e nei *gesti*, e nel tentativo di porvi *rimedio* perderebbe inutilmente tempo aggiungendo *ornamenti* ad un edificio la cui struttura non è ancora stabile! [...]

Laddove invece, se avesse conseguito (prima) una preparazione generale nel contrassegnare le passioni, così come sono state descritte in dettaglio, con quale *fluida* e immediata *reazione* le avrebbe riprodotte, grazie al *lavoro* precedente!⁴⁶ Egli avrebbe semplicemente *sorriso*, *sollevando* le sopracciglia, e *tendendo* allo stesso tempo tutte le *articolazioni* avrebbe, in un istante, colto in pieno e contemporaneamente la *raffigurazione* e il *suono* adatti alla *passione* che si era prefissato di *imitare*. La sua *fronte* sarebbe stata spianata e *aperta*; – l'*occhio* lieto e scintillante – il *collo* eretto, ma dai movimenti *fluidi*, senza la minima *rigidità* nonostante la tensione, come se gli *aumentasse* la statura. Anche il suo *petto* sarebbe stato gonfio e *maestosamente* all'indietro – la *spina dorsale* dritta – e tutte le *articolazioni* di mani, polsi, dita, anche, ginocchia, caviglie, ben tese ed *energiche* – se in quella posizione avesse fatto un *passo*, sarebbe stato come se camminasse sull'*aria*; e se allora avesse provato a *parlare*, la *gioia* autentica, con tutta la sua *musica*, avrebbe dato un tono *melodioso* ad ogni accento. Davvero non è possibile fare diversamente, giacché copiando le corrette impressioni prodotte dalla *natura*, è la *natura* stessa, quando l'*arte* la *imita*, a far sì che tale arte *sembri naturale*, ad onta di quegli *attori* che avete troppo spesso la *sofferenza di ascoltare: uomini* con una parlantina veloce e *vuota* – imparata a pappagallo, con una scioltezza *indifferente* e priva di *cadenza*, i quali saltano con soddisfazione malcelata da un tono all'altro, senza alcuna *coerenza* di pensieri, di sguardi, o di muscoli. E così, facendo solo *rumore* quando credono di *parlare*, non essendo loro per primi *emozionati*, non possono assolutamente, di conseguenza, *emozionare* gli altri. Loro immaginano di aver assolto al proprio compito dopo aver *frettolosamente* pronunciato il freddo, inanimato *senso* letterale, mentre lasciano inespresso tutto lo *spirito* dello scrittore. [...]

Vi sono *altre* passioni, di tipo *composto*, che non possono essere considerate *drammatiche*, e tuttavia devono essere rappresentate, con un'operazione di *sottrazione*. Quando si raffigura la *speranza*, si prende metà della caratterizzazione dalla *gioia*, ma l'altra metà dal *dolore*, poiché la *speranza* non è *certezza*, è mescolata al *dubbio*, e perciò, sebbene richieda un volto *sorridente* e *sopracciglia sollevate*, la-

⁴⁶ La descrizione che segue si riferisce all'espressione della gioia, e ricalca sostanzialmente quella esposta nell'*Essay on the Art of Acting*, cfr. p. 141.

scia tuttavia una sorta di tono *languido* sui *muscoli*. Vi sono dodici o quindici di queste passioni *composte*, che *approfondirò* in un'altra lettera⁴⁷.

Sgraverebbe molto la vostra *memoria* da un carico inutile, se nell'accingervi allo studio di una parte *nuova*, vi impegnaste ad utilizzare un quadernetto *separato*, in modo che quando *esaminate* la parte, non appena *identificate* le passioni, possiate contrassegnarle alternativamente con una *linea nera*, o *rossa*, per tenerle *distinte* (si tratti di una passione *drammatica*, di una passione *composta*, di un momento *topico* o di una *riflessione*) e con lo stesso *inchiostro*, dovrete riportare a *margin*e una *sola* cifra, uno, due, tre, quattro e così via, in ordine sequenziale. Ognuna di queste *cifre* rimanderà alla *spiegazione* corrispondente, contenuta nel *quaderno*, dove allo stesso *numero* verrà riportato di quale passione, grazia o eleganza si tratti, con l'*aggiunta* di tutte le *annotazioni* del caso su pose, pause, interruzioni di voce, e altri *particolari* concernenti la *forza* con cui pensate di *esprimer*vi. In tale modo potreste facilmente recuperarle, se si presentasse in *futuro* l'eventualità di ripetere la *rappresentazione*.

Qualora, essendo troppo oberato di *lavoro*, non poteste dedicare il tempo necessario ad un simile *impegno*, abbiate sempre la compiacenza di rammentare che io sono *inattivo*, e comandatemi pure, con il *potere* assoluto che l'*amore* e l'*ammirazione* per voi hanno reso VOSTRO. Non mi riterrò mai più *piacevolmente* utilizzato di quando eseguirò i vostri ordini. [...]

La mia *testa*, e le mie *dita* in questo istante provano troppo *languore* [...] altrimenti avrei scritto una lettera ancora più *lunga*. Voi *sorriderete*, forse, all'idea di esservela *scampata*, ed esclamerete che è già *lunga abbastanza*. – Prendetela così com'è, caro Signore, – sapendo che viene dal *cuore* del vostro servo più fedele, A. Hill.

⁴⁷ Le «mixed passions» erano state teorizzate da David Hume come rielaborazione della classificazione delle passioni di Spinoza.

DAVID GARRICK
(1717-1779)

An Essay on Acting: In which will be consider'd The Mimical Behaviour of a Certain fashionable faulty Actor, and the Laudableness of such unmannerly, as well as inhuman Proceedings. To which will be added, a short criticism on his acting Macbeth, London, W. Bickerton, 1744, pp. 27.

Lettera sulla professione dell'attore a William Powell, in *The Letters of David Garrick*, a cura di D.M. Little, G.M. Kahrl, e P. de K. Wilson, London, Oxford University Press, 1963, vol. II, lettera n. 345.

Lettera su Mlle Clairon a Helfrich Peter Sturz, in *The Private Correspondence of David Garrick, with the most celebrated persons of his time*, a cura di J. Boaden, London, 1831-1832, vol. I, pp. 358-359.

Profilo biografico

Attore, impresario e drammaturgo. Ebbe un immediato, enorme successo fin dal suo debutto nel teatro di Goodman's Fields, il 19 ottobre 1741, nella parte di Richard III. Dopo alcune stagioni nei vari teatri di Londra e di Dublino, assunse la direzione del Drury Lane nel 1747, e lo condusse fino al suo ritiro dalle scene nel 1776. Riconosciuto capofila della nuova recitazione "naturale" già introdotta da Charles Macklin, una delle sue caratteristiche più salienti fu l'estrema versatilità, che gli permise di spaziare con uguale successo tra i generi più diversi. Interpretò numerosissime parti, equamente distribuite tra la tragedia e la commedia. Tra i personaggi shakespeariani, oltre a Richard, già menzionato, fu un memorabile Hamlet, Lear e fu anche acclamatissimo nelle interpretazioni di Romeo, Macbeth e Benedick, in *Much Ado about Nothing* [Molto rumore per nulla]. Tra i personaggi comici fu molto apprezzato come Abel Drugger in *The Alchemist* (1610) di Ben Jonson, Ranger in *The Suspicious Husband* [Il marito sospettoso] (1747) di Benjamin Hoadly, Sir John Brute in *The Provok'd Wife* [La moglie provocata] (1697) di Sir John Vanbrugh, Archer in *The Beaux Stratagem* [Lo strata-

gemma del bellimbusto] (1707) di George Farquhar; tra quelli tragici, oltre ai già citati, si possono ricordare Jaffier, in *Venice Preserv'd* [Venezia salvata] (1682) e Chamont in *The Orphan* [L'orfana] (1680), entrambe opere di Thomas Otway, Lothario e Hastings, rispettivamente in *The Fair Penitent* [La bella penitente] (1703) e in *Jane Shore* (1714) di Nicholas Rowe. Fu autore di farse ormai dimenticate e di qualche commedia, tra cui *The Clandestine Marriage* [Il matrimonio clandestino] (1766), scritta in collaborazione con George Colman e attualmente conosciuta, almeno in Italia, soprattutto perché il libretto dell'opera *Il matrimonio segreto* di Domenico Cimarosa si basa su di essa. Scrisse moltissimi prologhi ed epiloghi, numerosi adattamenti, e il breve pamphlet *An Essay on Acting* (1744). I contemporanei gli attribuirono il merito di aver ridato a Shakespeare il giusto peso e il lustro a lui dovuti, e certamente è vero, benché in realtà diede soprattutto corso ad una tendenza già in atto dall'inizio del secolo. A Stratford on Avon, nel 1769, organizzò il primo festival dedicato al grande drammaturgo: più una celebrazione di se stesso che non di Shakespeare, del quale durante la manifestazione non fu recitato nemmeno un brano originale. Grazie alle sue doti di attore, alla grande abilità manageriale e alle favorevoli circostanze in cui si trovò ad operare, David Garrick riuscì ad acquisire un prestigio e un potere, anche economici, che nessun *actor-manager* era stato in grado di ottenere prima. Seppe sfruttare il proprio potere e le capacità imprenditoriali anche in ambiti extrateatrali, diventando ad esempio azionista di vari giornali (intuendo con tempestività come la crescente espansione della stampa la rendesse un prezioso mezzo di persuasione e di propaganda), ma a lui va soprattutto il merito di aver contribuito a riqualificare l'attore dal punto di vista professionale e sociale.

Nota ai testi

Già famosissimo come attore ma non ancora il potente impresario che diventerà in capo a pochi anni, nel 1744 David Garrick scrisse e pubblicò anonimamente l'*Essay on Acting* con un intento pratico, spinto da una motivazione contingente spiegata così dal suo biografo Thomas Davies:

[...] quando interpretò per la prima volta Macbeth, temeva talmente le critiche negative, che durante la preparazione del personaggio, dedicò parte del suo tempo alla scrittura di un divertente pamphlet sull'argomento. Sapeva infatti che la sua maniera di interpretare Macbeth sarebbe stata profondamente diversa da quella di tutti gli attori che lo avevano recitato negli ultimi venti o trent'anni¹.

¹ T. DAVIES, *Memoirs of the Life of David Garrick...* cit., vol. I, p. 133. Garrick debuttò in Macbeth il 7 gennaio 1744.

In questo libello, qui tradotto integralmente e annotato, Garrick assume l'identità fittizia di un critico miope e presuntuoso che si prefigge di scrivere un trattato sulla recitazione. Un obiettivo ovviamente aleatorio, ben al di sopra delle sue capacità, e che in realtà nasconde lo scopo realmente perseguito: quello molto più modesto e meschino di screditare chi, secondo lui immeritadamente, viene considerato il più grande attore del momento, ovviamente David Garrick.

In gergo, uno scritto di questo genere veniva definito "puff-oblique", da leggersi rovesciandone i termini e i contenuti². In molti punti del pamphlet, tuttavia, il contenuto rispecchia il reale pensiero dell'autore, con scarti avvertibili in quanto le opinioni espresse non sono in linea con quelle dello pseudo-critico. *L'Essay* si sviluppa dunque su di un doppio registro, ma, non essendo sempre evidenti i passaggi dall'uno all'altro, a volte non risulta chiaro a chi appartengano le opinioni espresse: se all'autore, al suo alter-ego, o magari a tutti e due. Un effetto disorientante forse voluto da Garrick, ma che comporta qualche difficoltà interpretativa.

Dopo la premessa, dove il "critico", con tutta la sua acredine, snocciola le più trite argomentazioni contro Garrick, si passa al trattato vero e proprio, che inizia con una definizione della recitazione riecheggianti, con intento lievemente parodico, l'allora diffusa attitudine a dare definizioni dotate di un'aura di scientificità a qualsiasi inezia letteraria.

L'attore torna ad assumere la propria identità quando fa un'analisi comparativa tra i personaggi di Abel Drugger e di Macbeth, il primo dei quali era già un suo consolidato successo, mentre per l'altro la prova del palcoscenico era imminente (motivo e occasione per cui scrive *L'Essay*)³. Partendo da istanze personali legate alla sua vita professionale, l'attenzione si estende e si sposta verso problematiche di ordine più generale: l'ipotesi, da lui avanzata, che un personaggio eroico possa essere interpretato da chi, come lui, avesse un'altezza inferiore ai canonici sei piedi⁴, deriva e allo stesso tempo dà sanzione ad un principio fondato su una diversa e più elastica valutazione dei requisiti necessari per assumere un ruolo, non solo a teatro ma anche nella sfera sociale.

² Il *puff* era uno scritto di carattere encomiastico, generalmente breve e realizzato su commissione, mentre il *puff-oblique*, pur avendo la stessa finalità, conteneva insulti anziché lodi. Alcuni decenni dopo, Richard Sheridan creerà il personaggio di Puff nella commedia *The Critic* (1779), talmente esperto dell'arte del panegirico da averne fatto una remunerativa professione. In un passo della commedia egli distingue ben sei tipi diversi di *puff*, descrivendoli in estremo dettaglio.

³ L'attore aveva debuttato in Abel Drugger il 21 marzo 1743 al teatro di Drury Lane. Personaggio di secondo piano della commedia di Ben Jonson *The Alchemist*, Garrick ne fece uno dei suoi più grandi e duraturi successi, anche grazie ad una sorta di espansione della parte ottenuta con tagli alle altre.

⁴ Circa un metro e ottanta centimetri. L'altezza di Garrick era invece non superiore al metro e sessanta centimetri, probabilmente anche meno.

Questo non implica l'equiparazione dei ruoli di Abel Drugger e di Macbeth: al contrario, suggerisce l'idea che non vi sia più un ordine gerarchico universale e immutabile a determinare aprioristicamente chi abbia maggior valore e dignità. La paura di Drugger quando rompe l'orinale (questo è l'esempio scelto) non è quindi inferiore ma nemmeno uguale a quella provata da Macbeth mentre ha la visione del pugnale. Le due passioni meritano pari considerazione, l'espressione di ognuna necessita di uno studio tecnicamente simile e di uguale impegno, pur sfociando in soluzioni interpretative del tutto diverse. Se qualcuno – lascia intendere l'autore – interpretasse Drugger come Macbeth e viceversa, non sarebbe un'offesa solo a Shakespeare, ma anche a Ben Jonson.

Quando Garrick scrive questo pamphlet, il suo successo di attore era del tutto consolidato, e perciò era sempre meno vulnerabile alle critiche di chi lo considerava fisicamente inadeguato a interpretare eroi tragici, oppure troppo poco *gentleman* per le parti brillanti⁵; o ancora, sul versante opposto, alle obiezioni di chi lo apprezzava soprattutto nei ruoli tragici, e considerava degradante e inspiegabile l'accanimento a voler recitare personaggi comici, addirittura da *low comedian*, come era considerato quello di Abel Drugger.

Dopo l'efficace descrizione di quelle che probabilmente corrispondevano realmente alle rese sceniche di due momenti delle interpretazioni di quei personaggi, torna a occuparsi in termini generali della recitazione, dicendo che lo scopo dello studio di un attore è di individuare «i meccanismi dello spirito (o come meglio vogliate definirli)»⁶ mentre, parlando della creatività individuale, dice che attraverso l'intelligenza l'attore assimila, elabora e fa diventare parte di sé gli elementi raccolti «introducendosi nel mondo». L'esortazione a immergersi nel mondo, nella natura, non è certo nuova. Ciò che mi sembra significativo è il fatto che Garrick sottolinei la centralità dell'attore nel processo creativo di preparazione del personaggio, e il cenno a come Charles Macklin si era preparato per Shylock (e Thomas Doggett per Ben) ne costituisce l'indicazione metodologica: gli elementi scelti e raccolti «nel mondo» vengono assimilati ed elaborati diventando altro, diventando parte del «sé» dell'attore, qualcosa di visceralmente suo, originale e inimitabile. Questa operazione scalza di fatto l'autore drammatico: il compito dell'attore non è più quello di farsi interprete della sua poetica e strumento della sua volontà cercando di aderire quanto più gli è possibile alla concezione originale del personaggio. Deve certo tener conto del drammaturgo, ma non inchinarsi acriticamente alla sua autorità.

⁵ La questione era se Garrick nell'interpretare la parte del *gentleman* non riuscisse bene perché lui stesso non lo era abbastanza. La critica gli veniva mossa soprattutto in riferimento alla sua interpretazione di Archer, nella commedia *The Beaux Stratagem* di George Farquhar. Benché fosse uno dei personaggi di maggior successo di Garrick, nella mente di molti era ancora vivo il ricordo dell'attore che lo aveva creato, Robert Wilks. Anche John Hill ne parlò, vedi qui, p. 258.

⁶ D. GARRICK, *An Essay on Acting...* cit., p. 10; qui p. 165.

Nella seconda sezione, quella dedicata più specificatamente all'interpretazione di Macbeth, Garrick riassume i panni del "critico", diffondendosi in varie facce. Denuncia, ad esempio, la misura della lama del pugnale di Macbeth, troppo lunga rispetto alla statura dell'interprete, oppure presta un'attenzione pedante a dettagli privi di alcun rilievo. Poi, nel confrontare due diverse modalità di interpretazione della scena del pugnale, si intuisce quale fosse la sua scelta e quale – forse – quella praticata da altri attori, ad esempio James Quin, il detentore del ruolo nell'altro teatro.

Quando per l'ennesima volta il "critico" sottolinea i limiti fisici di Garrick, fa una considerazione interessante, dicendo come l'attore non sia più «adatto esternamente a quel personaggio di quanto lo sia internamente»⁷. Garrick non approfondisce il concetto, ma con questa affermazione sembra superare ciò che già Aaron Hill aveva formulato sull'argomento, poiché dà l'impressione di non riferirsi solo ad una elaborazione intellettuale preliminare, utile a creare un'idea del personaggio cui l'attore dovrà aderire, magari dimenticando se stesso. Il procedimento teso verso l'"adattamento interno" non implica nemmeno teoricamente l'abdicazione dell'attore in favore del personaggio. Attraverso una fase di preparazione, a qualche livello coinvolgente anche la sfera emotiva, durante la quale l'attore assumeva, rielaborava e faceva diventare parte di sé il personaggio, egli raggiungeva forse una condizione interiore che lo guidava nella scelta dei mezzi espressivi più opportuni e a lui più consoni. Ammesso che ciò corrisponda a quanto intendeva Garrick, chissà se poi, nell'effettiva rappresentazione, egli tornava ad "adattarsi internamente" al personaggio oppure richiamava meccanicamente le soluzioni espressive già ampiamente collaudate nelle prove e nelle repliche.

David Garrick non pubblicò più nulla sulla sua tecnica d'attore, o su aspetti teorici della recitazione, né risulta abbia mai espresso l'intenzione di scrivere su tali argomenti. Naturalmente fu sollecitato a farlo, benché l'*Essay* – forse ritenuto semplicemente un *divertissement* – non avesse ricevuto dai contemporanei un'accoglienza degna di nota. D'altra parte, la relativa tortuosità strutturale, che non lo rende di chiara e immediata lettura, può aver contribuito anche al successivo oblio: l'*Essay on Acting* fu ripubblicato solo nel 1949, nonostante la fama e l'interesse per David Garrick non siano mai venuti meno, come l'abbondanza della bibliografia critica dimostra⁸. Le sue idee sulla recitazione e cenni alle sue interpretazioni e al teatro in generale si trovano sparsi sia negli scritti non finalizzati

⁷ *Ivi*, p. 14; qui p. 167.

⁸ L'*Essay on Acting* fu pubblicato integralmente in *Actors on Acting. The theories, techniques, and practices of the world's great actors, told in their own words*, a cura di T. COLE e H.K. CHINYOY, New York, Crown Publishers, 1949 (e successive ristampe). Come guida bibliografica è ancora di estrema utilità G.M. BERKOWITZ, *David Garrick, a Reference Guide*, Boston, Mass., G.K. Hall & Co., 1980.

alla pubblicazione – le lettere, due delle quali qui proposte – sia nei tanti prologhi ed epiloghi da lui prodotti, benché soprattutto esaminando questi ultimi si debba tener conto di come le opinioni espresse siano fortemente influenzate dall’obiettivo di compiacere o di orientare il gusto del pubblico cui erano destinati.

La prima delle due lettere presentate in questa raccolta fu scritta da David Garrick nel 1764, quando era all’estero per il *Grand Tour* che lo allontanò da Londra e dal teatro di Drury Lane per circa due anni.

Il destinatario è William Powell⁹, un attore ingaggiato e da lui personalmente istruito nell’estate del 1763 per sostituirlo in alcune delle sue parti nel periodo in cui sarebbe stato assente. Il successo ottenuto dal giovane attore era stato grandissimo, al di là di ogni aspettativa: in questa lettera Garrick si congratula con lui e gli dà una serie di consigli che contengono utili indicazioni per capire la sua mentalità ma anche alcune prassi recitative. Da quanto scrive, e dal suo tono, non sembra affiorare il timore che qualsiasi attore, sia pure di fama apparentemente inattaccabile come la sua, sarebbe comunque giustificato a nutrire nei confronti di un giovane collega in ascesa: Garrick, infatti, stava meditando di lasciare il palcoscenico, e anche se è comprensibile vi fosse qualche sfumatura di ostilità per Powell, come manager era contento dell’ottimo andamento degli affari, dei buoni guadagni del teatro nonostante la sua assenza. D’altra parte, quando, al ritorno dal *Grand Tour*, il proposito di ritirarsi fu accantonato, Garrick riprese pieno possesso dei propri ruoli, tanto da indurre Powell, dopo qualche stagione, a cambiare teatro.

Alcuni anni dopo, nel 1773, Garrick scrisse una lettera a John Henderson¹⁰, un altro attore emergente: l’estrema somiglianza degli argomenti, l’ordine in cui sono esposti e le frasi usate per esprimerli fanno ipotizzare che essi formassero una sorta di “decalogo” frequentemente ripetuto.

⁹ William Powell (1735-1769), attore e impresario. Quando non era ancora un attore professionista, nel 1763, fu scelto da David Garrick per sostituirlo in alcune delle sue parti al teatro di Drury Lane durante il periodo in cui l’*actor-manager* sarebbe stato all’estero per il *Grand Tour*, e per le quali lo addestrò personalmente. Il suo debutto, nel *Philaster* di Beaumont e Fletcher, fu trionfale. Fin dall’inizio si produsse in molti ruoli, quasi tutti tragici, come quello di Lusignan in *Zara* di Aaron Hill da Voltaire e in quello shakespeariano di Othello. Anche dopo il ritorno di Garrick, Powell continuò a sostenere alcune delle parti del grande attore, alternandosi a lui, ad esempio quelle shakespeariane di Lear e di Posthumus in *Cymbeline*, e quella di Jaffier in *Venice Preserv’d* [Venezia salvata] (1682) di Thomas Otway. Nel 1767, con Colman, Rutherford e Harris rilevò il teatro di Covent Garden. Morì prematuramente a Bristol, dove tutti gli anni si recava a recitare durante l’estate.

¹⁰ John Henderson (1747-1785), attore scozzese che riuscì con fatica ad affermarsi a Londra, mentre in provincia riscosse grande successo fin dal suo debutto nel 1772. Dal 1777 fino alla morte prematura lavorò a Londra.

Breve ma molto densa la seconda lettera, scritta nel 1769 e indirizzata a Helfrich Peter Sturz¹¹. Da alcune considerazioni sull'attrice francese Hyppolite Clairon, Garrick arriva a definire ciò che differenzia un attore di genio da un buon attore. Secondo lui il genio autentico, nell'esprimere i sentimenti del personaggio, si farebbe trasportare al di là di se stesso, mentre chi è solo un buon attore (a suo parere la Clairon), non viene mai colto da "inattese e fulminee sensazioni" che sorprendono l'attore stesso e il pubblico¹². Dei sentimenti inconsci sarebbero quindi alla base di espressioni genuine e spontanee. Va tuttavia notato come nei momenti sublimi da lui descritti, quando l'«intensa sensibilità [...] prorompe improvvisamente dal genio»¹³, sono le vene, il midollo e le ossa degli spettatori ad essere percorsi da una scarica elettrica, mentre a quelli dell'attore, Garrick non fa alcun cenno: d'altra parte, solo mantenendo il controllo su se stesso poteva osservare così attentamente le reazioni del pubblico...

Il sistema di illuminazione e le ridotte dimensioni dei teatri rendevano fisicamente possibile a molti spettatori osservare gli attori in volto, e viceversa. Qualche anno dopo la morte di Garrick, quando in presenza di Thomas King fu sottolineata la capacità del grande attore scomparso di suscitare sentimenti nel pubblico, ma anche di provare lui stesso delle profonde emozioni, King, che aveva a lungo lavorato al suo fianco come attore e come *stage-manager*, sbottò:

Puah, provare lui stesso quelle emozioni! Ebbene, signore, una sera stavo recitando con lui in *Lear*, quando nel bel mezzo di un momento particolarmente commovente e appassionato, mentre l'intero teatro stava annegando nelle lacrime, egli si girò verso di me e mi sussurrò «Che il diavolo mi porti, Tom, sta funzionando»¹⁴.

¹¹ Helfrich Peter Sturz (1736-1779), diplomatico tedesco presso la corte danese, faceva parte del seguito del re Cristiano VII durante il suo viaggio di nozze a Londra nel 1768. Garrick si esibì in vari spettacoli in onore del re, e Sturz, divenuto suo buon amico, per un certo periodo mantenne contatti epistolari con lui, di cui restano sei delle sue lettere e solo una dell'attore, quella qui riportata.

¹² È interessante notare come questa opinione coincida con quella di Diderot, le cui conclusioni erano però diametralmente opposte. Diderot, infatti, considerava la Clairon un genio proprio perché non si faceva sorprendere da alcuna sensazione inattesa.

¹³ J. BOADEN (a cura di), *The Private Correspondence of David Garrick...* cit., p. 359; qui p. 175.

¹⁴ «The Monthly Mirror», n.s., 1, 1807, p. 78, citato in I. MACINTYRE, *Garrick*, London, Penguin Books, 2000 [1999], p. 3.

Un saggio sulla recitazione: dove sarà esaminato il comportamento di un certo fallace attore alla moda, e la lodabilità di tale rozza e disumana condotta. A cui seguirà una breve critica della sua interpretazione di Macbeth.

Avendo da lungo tempo (da vent'anni, e più) fatto del palcoscenico e della recitazione il mio studio e il mio intrattenimento, io mi considero – e chi mi conosce è d'accordo – persona adatta a censurare, o ad approvare, gli errori e i meriti del teatro; e non essendovi migliore opportunità di quella che si offre ora, in un momento in cui la città sta correndo dietro al suo piccolo attore alla moda¹⁵, mentre sta interpretando un personaggio di cui è – nel vero senso della parola, l'*anti-climax*, o meglio, l'opposto di quello concepito da Shakespeare, cercherò nella seguente analisi del nostro eroe-fantoccio di convincere i miei cari compatrioti e le mie compatriote che stanno inseguendo un *ignis fatuus*, un fuoco di paglia, scambiato per luce vera e reale. Io proverò che si tratta di un genio effimero, di un idolo della moda, di un fugace beniamino frutto della loro immaginazione.

Oh, com'è degenerato il nostro gusto! «Oh, com'è cambiato! Com'è caduto in basso!»¹⁶. È incredibile che il nostro teatro si riempia di nobili di vario rango e di dame, per vedere *Macbeth* parodiato o c-gl—ato, termini sinonimi, quando essi potrebbero leggere l'edizione di Mr. Theobald¹⁷ senza buttar via soldi, perdere tempo, guastare il loro gusto, o correre il rischio di prendersi un gran raffreddore, a causa di una mera nullità. Comunque, affinché non sembri che io abbia pregiudizi contro Mr. G——k, pregiudizi che infatti non ho, vista la mia ammirazione per la sua coraggiosa impudenza nell'ingannare e truffare tre quarti della nazione, avendo ormai sputato bile contro la città, verrò al nocciolo della questione, e mostrerò che quella loro dolce nocciolina, è in realtà mangiata dai vermi, e ciò la renderà amara al gusto e aborrita ai loro occhi, come dice Shakespeare¹⁸.

¹⁵ Qui naturalmente Garrick si riferisce a se stesso, ed entra subito in polemica con quanti ritenevano l'altezza un requisito fondamentale per un attore che volesse interpretare degnamente i personaggi tragici. Nel pamphlet tornerà ripetutamente sull'argomento.

¹⁶ «Oh how chang'd! How fallen!». J. MILTON, *Paradise Lost*, libro I. Nota nel testo.

¹⁷ Riferimento all'edizione critica delle opere shakespeariane pubblicata da Lewis Theobald nel 1733. Il letterato, autore di varie tragedie e di traduzioni dal greco, all'epoca era famoso soprattutto per aver ideato molte pantomime di grandissimo successo.

¹⁸ Garrick probabilmente si riferisce ad una battuta di Leontes in *Winter's Tale* [Racconto d'inverno], II, 2, quando egli ritiene di avere la prova dei sospetti nutriti nei confronti di Polixenes: «Un ragno può trovarsi nella tazza, e uno può bere, e andarsene, senza esserne avvelenato (perché il suo sapore non è infetto); ma se si mostra l'abborrito ingrediente all'occhio suo, se lo s'informa di cosa ha bevuto, la gola gli sconquassa, e i fianchi, il vomito violento. Io ho bevuto e ho visto il ragno». Leontes sospettava ingiustamente di Polixenes, come a dire che anche le critiche negative che Garrick si appresta a fare di se stesso sono infondate.

Allo scopo di fare ciò, presento ai miei lettori il seguente breve trattato sulla recitazione, che mostrerà loro cosa dovrebbe essere la recitazione, e cosa il loro attuale favorito in questione non è.

Un breve trattato sulla recitazione. Dal quale gli attori possono essere istruiti e il pubblico può evitare di venire truffato.

Spero di poter convincere il mondo come sia il bene pubblico e non l'astio personale ad aver fatto scrivere il seguente trattato al suo autore. Darò inizialmente un'ampia e chiara definizione di recitazione, e farò le naturali, metafisiche e consequenziali deduzioni, utili a far immediatamente distinguere il giusto dall'errato, e a dimostrare come le mie finalità sono solo scientifiche, e non imputabili al risentimento o al pregiudizio.

La recitazione è un intrattenimento teatrale, che, con l'aiuto e l'assistenza della dizione, del movimento corporeo, e dell'espressione degli occhi, imita, assume, simula le varie emozioni mentali e corporee che sorgono dai vari umori, virtù e vizi, connessi alla natura umana.

Ci sono due diversi tipi di esibizioni, la tragedia e la commedia; la prima ha il suo impero sulle passioni e sulle contrazioni e dilatazioni più elevate del cuore; la seconda, sebbene non inferiore, come scienza quotidiana ha il dominio sulle qualità e sui distretti meno nobili della natura umana, chiamati umori: in alcuni casi le passioni sono umori, e gli umori passioni, dato che le vendette di un Alessandro e quelle di un bottegaio possono scaturire dalla stessa fonte, e differire solo nel modo di fluire: e nonostante l'uno (Alessandro) non possa placarsi se non con la totale sottomissione del nemico del suo regno, e l'altro (il bottegaio) sia soddisfatto se riesce a far ruzzolare nel fosso il suo antagonista, anche quest'ultima è una vendetta: la mente dell'uno è turbata quanto quella dell'altro, e tutta la differenza sta nei differenti modi di soddisfare la loro comune passione. Ma ora la pratica, tenendo la teoria a portata di mano. Se un attore, un attore favorito, nell'assumere questi diversi personaggi con le stesse passioni, dovesse differire solo nell'abito, e non nell'esecuzione; e supponendo che recitasse correttamente in uno, e di conseguenza risultasse assolutamente ridicolo nell'altro, dovrebbe questo attore, dico, contro ogni ragione, pratica, e senso comune, venire coccolato, applaudito, ammirato? Ma per illustrare con un esempio, supponiamo che l'assassinio di Duncan e la rottura di un orinale¹⁹, turbino l'attore nella

¹⁹ Garrick si riferisce alla quarta scena del terzo atto di *The Alchemist*, di Ben Jonson, quando Abel Drugger si trova nella bottega dell'alchimista e rompe accidentalmente un orinale, circostanza non prevista nel testo originale. Su questa scena, cfr. p. 79.

stessa maniera, e che l'unica differenza sia il grembiule blu e la veste con i merletti, saremo noi agghiacciati dall'assassino e urleremo contro il tabaccaio? Vergogna! Dato che uno deve assolutamente essere l'opposto del giusto, penso che il pubblico, di fronte a tale grossolana soverchieria, dovrebbe scaraventare entrambi giù dal palcoscenico. Quando Drugger diventa Macbeth, e Macbeth Drugger, temo il peggio per l'immortale Shakespeare e per l'inimitabile Ben; compiangio il gusto del mio paese, e vorrei che quel buffone venisse sacrificato per placare le muse, affinché un tale gesto di giustizia esemplare possa ripristinare il vero gusto drammatico. Ora descriverò, per attenermi all'argomento, in quale maniera i due personaggi suddetti dovrebbero agitarsi mentalmente e fisicamente, nelle rispettive circostanze del pugnale e del orinale; in tale modo verrà pienamente definito cosa si intende per passioni e per umori. Quando Abel Drugger rompe l'orinale, egli è mentalmente pervaso dalle considerazioni sull'incalcolabile valore dell'oggetto, e della punizione cui può andare incontro a causa di una curiosità totalmente estranea al motivo della sua visita. Ora, se questa è, e certamente è, la sua situazione mentale, come devono agitarsi le diverse parti del corpo?²⁰ Ebbene, gli occhi devono venire distolti dall'oggetto che lo intimorisce, e facendo pendere il labbro verso l'oggetto stesso, trasmettere un fiacco tremito ad ogni muscolo e, inclinando la parte destra della testa verso l'orinale, imprimere sulla parte superiore del corpo un terrore e una vergogna della comicità più grande immaginabile. Per rendere la parte inferiore ugualmente ridicola, le punte dei piedi devono essere rivolte verso l'interno e, trattenendo il respiro, egli inevitabilmente farà tremare le ginocchia. Se egli, allo stesso tempo, farà muovere convulsamente le dita delle mani, la raffigurazione del terrore grottesco sarà più perfetta di quella che un pittore olandese potrebbe immaginare. — Si paragoni con le copie moderne, e poi sia il pubblico a giudicare. — E ora Macbeth²¹. — Quando l'assassinio di Duncan è commesso, con un'immediata presa di coscienza del fatto, la sua ambizione viene inghiottita dall'orrore per il suo gesto; le sue facoltà sono intensamente concentrate solo sull'assassinio, mentre i vantaggi da esso derivanti non gli sono di alcuna consolazione in quella difficile circostanza. A quel punto dovrebbe apparire come una statua che si muove, o meglio, essere un uomo pietrificato. Gli occhi devono parlare, e la sua lingua rimanere metaforicamente muta; i suoi orecchi devono essere sensibili a rumori immaginari, e sordi alla reale e udibile

²⁰ In un disegno eseguito da Johann Zoffany molto più tardi, intorno al 1770, Garrick sembra essere colto proprio nel momento che sta per essere descritto. Vedi fig. 5. Si tratta di uno studio per una tela dipinta successivamente, dove viene però rappresentata la terza scena del primo atto.

²¹ La scena descritta è stata più volte raffigurata in dipinti di Johann Zoffany e Heinrich Füssli. Vedi ad esempio l'incisione riprodotta alla fig. 6, tratta dal dipinto eseguito da Zoffany nel 1768. L'attrice al fianco di Garrick, in *Lady Macbeth*, è Hannah Pritchard, la sua partner preferita in questa tragedia.

voce della moglie; le pose devono essere veloci e bloccate; la voce deve essere tremante e scarsamente comprensibile; l'assassino deve essere ben visibile in ogni parte del corpo, ma al tempo stesso ogni suo membro deve essere come separato dal corpo, e il suo corpo come separato dall'anima. Questo è il dipinto di un reicidio portato a termine, e dato che in quel momento l'orbe sottostante dovrebbe essere muto come la morte²², spero di non essere considerato pignolo, se consiglio a chi abbia vero talento di rialzare le scarpe con del sughero, dato che in questa scena egli dovrebbe essere sollevato da terra, assicurandogli che presto scoprirà i vantaggi di questo consiglio (per quanto sciocco esso possa sembrare)²³.

Il solo modo per raggiungere una grande eccellenza in personaggi di umore, è quello di essere molto addentro alla natura umana, la quale costituisce il migliore e più nobile studio. In questo modo potrete scoprire più precisamente i meccanismi dello spirito (o come meglio vogliate definirli) soggetti a differenti modificazioni degli eventi. Se si vuole che il pittore produca un quadro perfetto del mondo, lo si deve far copiare dal vero, e far sì che la natura stessa posi per l'artista: allo stesso modo, se si desidera che l'attore eccella nella sua professione, lo si deve introdurre nel mondo, gli si deve far conoscere ogni tipo di umore, che lui deve assimilare nella sua mente, far germogliare al tepore della sua creatività trapiantata nel giardino delizioso del suo discernimento, e là, lasciarli maturare fino alla perfezione, e farli diventare parte di sé. *Hic labor! Hoc opus!* [sic] Il famoso Mr. Dogget, ora deceduto, prima di recitare il personaggio di Ben, in *Love for Love*, prese alloggio a Wapping, e là raccolse un mazzolino di fiori per l'intera città²⁴. Un altro attore, vivente, anche se non recita (evidentemente il teatro è provvisto di attori più abili), è stato visto frequentare la Borsa per intere settimane, prima di esibirsi in uno dei più inimitabili e difficili personaggi di Shakespeare, così da avere successo grazie alla sua grande attenzione e osservazione delle maniere, degli abiti e dei comportamenti di una particolare categoria di persone²⁵.

²² «[...] the orb below / As hush as death [...]». SHAKESPEARE, *Hamlet*, II, 2, vv. 488-489.

²³ Ovviamente il consiglio è umoristico, ma anche sarcastico, alludendo probabilmente a quanti andavano dicendo che Garrick usasse delle solette di sughero per aumentare la sua altezza, circostanza peraltro confermata in *The Actor: a Treatise on the Art of Playing*, London, R. Griffiths, 1750, p. 66.

²⁴ Thomas Doggett creò il personaggio di Ben, in *Love for Love* [Amore per amore] (1695) di William Congreve, in occasione dell'inaugurazione del teatro di Lincoln's Inn Fields il 30 aprile 1795. Per preparare il personaggio, un marinaio, Doggett si sarebbe trasferito a Wapping, quartiere portuale sul Tamigi noto anche per essere il posto dove i pirati venivano giustiziati. Parlando del mazzolino di fiori colti a Wapping, Garrick da un lato si ricollega alla metafora botanica appena usata, dall'altro allude in modo ironico alla qualità degli spunti che l'attore potrebbe aver preso in quel luogo sordido per connotare gergo e gestualità del personaggio.

²⁵ Garrick si riferisce a Charles Macklin, il quale nel 14 febbraio 1741 aveva debuttato nella parte di Shylock in *The Merchant of Venice*, proponendo una lettura inedita del personaggio. Anche

Il giudizio, l'applicazione e gli straordinari sforzi da lui compiuti per divertire il pubblico in modo razionale, furono ampiamente ricompensati da teatri affollatissimi, e da applausi smisurati; anzi, il pubblico ha dimostrato a tal segno l'approvazione per gli sforzi fatti da questo Genio, da essere tuttora più conosciuto con il nome del personaggio che con il proprio.

Non entrerò nel merito delle motivazioni per cui egli è attualmente escluso dal teatro, ma esprimerò solamente, a sostegno della causa e del bene degli spettatori, il mio desiderio di vedere molti attori come lui in entrambi i teatri²⁶.

Ho formulato nel modo più conciso possibile i miei sentimenti sulla recitazione, con esempi e precetti; ma sarà pubblicato molto presto un trattato sulla recitazione più completo ed esteso, con un'accurata descrizione di ogni umore e di ogni passione, delle loro origini e dei loro effetti; grazie al quale gli attori possono apprendere come evitare gli errori, e il pubblico imparare a giudicare la recitazione e gli attori²⁷.

Qui finisce il saggio sulla recitazione

Alcune osservazioni critiche sul personaggio di Macbeth, come attualmente viene affrontato al Teatro Reale di Drury Lane.

La seguente critica è intesa come appendice supplementare del precedente saggio sulla recitazione, non esauriente quanto inizialmente avevo previsto. In questo breve esame dell'eroismo in miniatura, la mia attenzione sarà ancora sul saggio sulla recitazione, e allo stesso tempo convincerò gli spettatori di essere stati fuorviati dalla moda, e di aver fatto approdare la loro reputazione, a causa dell'oscurità, sugli argini sabbiosi dell'errore. Ma ora io porrò una lanterna sulla

Thomas Doggett, citato immediatamente prima, era stato un famosissimo Shylock, da lui però proposto in chiave comica, probabilmente seguendo la linea interpretativa in uso. Sull'innovativa interpretazione di Macklin, vedi introduzione, pp. 80-83.

²⁶ Nell'autunno del 1743, pochi mesi prima della pubblicazione dell'*Essay on Acting*, gli attori del Drury Lane, tra i quali vi erano anche Macklin e Garrick, erano entrati in sciopero. Conclusasi la protesta, il primo era stato licenziato, mentre il secondo aveva conservato il suo posto. Macklin, con qualche ragione, aveva attribuito la responsabilità dell'accaduto a Garrick, generando una *querelle* pubblica e la rottura definitiva della loro amicizia. Quando Garrick scrive, il più anziano collega, ancora disoccupato, stava tentando la fortuna con una scuola di recitazione, impresa destinata al fallimento.

²⁷ Concludere con l'annuncio di un seguito, spesso di un approfondimento del tema trattato, era una formula tipica in questi scritti, fosse l'intenzione reale o meno. Ad ogni modo, il seguito non vide mai la luce.

poppa delle loro errate concezioni, in modo da permettere di avvistare il pericolo, e con il mantice della condanna, spingerò il vascello fuori dalle secche dell'antigusto, evitando che affondi, vi isserò il vessillo della critica, e ancora una volta guiderò la loro ragione nel porto del vero discernimento: ma, metafora a parte, com'è il personaggio di Macbeth? Egli è un generale esperto, con grandi meriti ottenuti sul campo, è di indole ambiziosa e profondamente umana. Viene spronato da profezie metafisiche e dall'indomabile superbia della moglie ad un'azione orrida in se stessa e contraria alla sua natura: la scalata al potere diventa più ripida ad ogni scalino, muta il latte in fiele e rende acre il suo temperamento. Di conseguenza egli assassina Duncan, toglie di mezzo Banquo, e si incorona re. Questo è Macbeth. E ora le nostre considerazioni. Valore e ambizione, le due grandi caratteristiche di Macbeth, fanno immaginare una persona alta quasi sei piedi²⁸, graziosamente corpulenta, con un viso rotondo, grandi occhi nocciola, naso aquilino, torace prominente e gambe ben tornite, piuttosto arcuate, come quelle solitamente chiamate gambe irlandesi²⁹. Questa è la scelta che un pittore potrebbe fare se dovesse raffigurare Macbeth secondo la sua immaginazione: se lo dico è solo per provare che Mr. G——k non è più adatto esternamente a quel personaggio di quanto lo sia internamente. Nonostante vi siano molte persone nel mondo che potrebbero essere adatte ad interpretare questa parte, sebbene la loro figura non sia perfettamente coincidente con la mia descrizione, quanto più essa vi si avvicina, tanto meglio potranno essere espressi ambizione, eroismo e sete di sangue. Mr. G——k, se fosse in grado di recitare la parte, sarebbe adatto per Fleance, o per uno degli spettri dei bambini nella scena del calderone. Da parte del manager, imporre lui in Macbeth, e rifiutare di prendere un altro attore del suo teatro, è un tale esempio di ignoranza e di impudenza, da poter essere paragonato a nient'altro se non alla sua imparagonabile condotta. Anche il costume di Mr. G——k è completamente sbagliato, lui dovrebbe indossare il mantello di Banquo, e Banquo il suo, per il seguente motivo: il rosso e l'oro sono adatti alla dignità di Macbeth, e al contempo lo contraddistinguono come personaggio principale e più elevato, senza per questo sminuire il rango di Banquo, in rosso e argento, essendo egli militarmente inferiore a Macbeth. Questa distinzione è molto sottile, e forse non apparirà con grande evidenza al lettore comune, ma se il decoro venisse in tale modo preservato, gli occhi di tutti gli spettatori, dai critici ai *groun-*

²⁸ Poco più di un metro e ottanta centimetri.

²⁹ Fa il ritratto di James Quin, di origine inglese, ma che aveva trascorso l'infanzia e la giovinezza in Irlanda. L'attore deteneva il ruolo di Macbeth presso il Covent Garden, ma dopo il ciclo di interpretazioni di Garrick, John Rich, impresario di quel teatro, decise di affidare la parte a Thomas Sheridan. Ma più felice ancora fu la decisione di Rich di fare interpretare Lady Macbeth ad Hannah Pritchard, che più tardi diventerà partner fissa di Garrick, e a cui andava in gran parte il merito del successo della tragedia quando era presente nel cast.

dlings, come li chiama Shakespeare³⁰, convoglierebbero alla mente i vari gradi e le minime distinzioni del personaggio, intuendoli dal colore e dalle decorazioni delle sue vesti. Lascero giudicare al pubblico se una parrucca dalla foggia più semplice sia più adatta di una elaborata, o se un cappello privo di ornamenti sia da preferirsi ad uno con merletti. Da parte mia, io dico di no.

Riguardo al costume e alla figura, ciò può bastare. Ora procederò con le parti più difficili del personaggio, quelle fisiche, e prenderò in esame l'azione, la parola, e la concezione che il nostro eroe moderno ha di lui.

Le prime parole della parte, «Mai visto un giorno così brutto e bello»³¹, secondo la mia opinione sono recitate in modo errato: Macbeth prima del suo ingresso è stato in una grande bufera di pioggia, tuoni, ecc. Ora, dato che il pubblico è stato messo a parte di ciò dalle tre streghe, egli dovrebbe enfatizzare il fatto di essere passato velocemente dall'essere zuppo fino alle ossa all'essersi quasi istantaneamente asciugato. Sebbene io non possa trasmettere, scrivendo, la maniera in cui dovrebbe essere detta la battuta, ogni lettore è in grado di capire come dovrebbe essere pronunciata, e che a seconda del modo in cui viene invece recitata, il sentimento diventa fiacco, inintelligibile, e poco descrittivo. Ora esaminerò la scena più straordinaria dell'intero dramma, e cioè quella della visione del pugnale. Con questa descrizione renderò evidente come egli abbia mal concepito il personaggio dall'inizio alla fine. Prima della visione, Macbeth, indotto al delitto dalla sua immensa ambizione e dall'impegno preso con la moglie, è invaso dall'orrore per il delitto generato in lui dalla natura umana. La sua mente è sconvolta da idee opposte e confuse, i suoi sensi vengono meno, e gli presentano davanti agli occhi lo strumento fatale della sua crudeltà, il pugnale: in questo orrore visionario egli non dovrebbe dirigere lo sguardo verso un oggetto immaginario, come se esistesse realmente, ma mostrare un movimento scomposto degli occhi, allo stesso modo di chi si scuote da un brutto sogno ma non è ancora perfettamente sveglio; le mani e le dita non dovrebbero essere immobili ma irrequiete, nel tentativo di scacciare il velo che offusca il suo campo visivo, e che obnubila il suo intelletto. Qui dovrebbe esservi confusione, turbamento e angoscia! «Su, fatti afferrare!»³², non deve essere espresso con un unico gesto, ma con vari movimenti in successione, prima con una mano, e poi con l'altra, facendo seguire ai movimenti delle mani quelli dei piedi, come fa un uomo che annaspa, e che afferra l'aria come se

³⁰ Termine lasciato in inglese per evitare equivoci, dato che al tempo di Shakespeare il pubblico della platea (*groundlings*) era il pubblico popolare, mentre dal periodo della Restaurazione, la diversa struttura dei teatri implicò uno spostamento di quella parte degli spettatori nella galleria posta più in alto, la *upper gallery*.

³¹ «So foul and fair a day I have not seen». SHAKESPEARE, *Macbeth*, I, 3, v. 36.

³² «[...] Come, let me clutch thee». *Ivi*, II, 1, v. 34.

avesse consistenza: ciò farebbe gelare il sangue allo spettatore, il quale giungerebbe quasi a sentire l'angoscia provata dall'assassino stesso. Ho già parlato nel mio saggio sulla recitazione della scena successiva al delitto, e dirò solo che i pugnali sono troppo lunghi di quasi un pollice e mezzo, in proporzione all'altezza dell'assassino. La veste da notte indossata dopo il delitto dovrebbe essere di damasco rosso, e non a fiori e piena di fronzoli come quella di un *Foppington*³³; ma quando il gusto è carente nelle inezie, e il giudizio nelle cose essenziali, possiamo mai sperare nella prosperità del teatro? Devo fare una considerazione sulla scena del banchetto, in cui vi è la più clamorosa assurdità mai compiuta da un attore: quando lo spettro di Banquo prende possesso della sedia di Macbeth, e questi, atterrito dalla sua apparizione, dalle sue parole e dai suoi atti, dice «Chi di voi ha fatto questo?»³⁴, intendendo l'assassinio di Banquo, l'attore dovrebbe rivolgersi agli ospiti e non tenere lo sguardo fisso sullo spettro; egli dovrebbe distogliere l'attenzione da Banquo, girare la testa e dire ai convitati «Chi di voi ha fatto questo?», poiché parlare al plurale guardando uno solo (Banquo) è assolutamente assurdo e ridicolo. Poi, alla seconda apparizione dello spettro, alle parole «e sfidami con la spada in un deserto»³⁵, Macbeth dovrebbe sguainare la spada, e mettersi in una posa di difesa; e quando arriva a «Vattene, ombra orribile!»³⁶ egli dovrebbe fare un affondo verso di lui, tornare indietro appena lo spettro si muove, e continuare così fino a farlo uscire dalla stanza. Il modo come è stato fatto finora, tenendo cioè la mano sulla spada, seguendo lo spettro fino alla sua uscita, non è naturale e di effetto quanto la maniera da me proposta. Se si obietta che Macbeth dovrebbe sapere che gli spettri non sono vulnerabili, io rispondo che Macbeth è confuso dall'orrore, e che le sue azioni devono denotare il suo *Non Compos*. Qui devo far notare una omissione nella parte di Banquo. Quando appare al banchetto egli dovrebbe avere un mantello rosso, lo stesso con cui è stato visto attraversare il palcoscenico immediatamente prima del suo assassinio; esso conferirebbe una grande solennità alla figura di Banquo, e salverebbe il decoro. Devo anche osservare che al tempo di Shakespeare gli attori mostravano i loro capelli, e perciò attualmente, a causa della moda di indossare parrucche, alcune frasi diventano assurde. Ad esempio quando Macbeth dice: «non scrollare contro di me quelle tue ciocche insanguinate»³⁷, si vede lo spettro in parrucca: se mi si permette di proporre un cambiamento (con tutta la deferenza immaginabile per l'immortale Shakespeare), allo scopo di evitare questo errore, preferirei che l'attore dicesse: «non scrollare contro di me quella tua parrucca insanguinata»; se la paro-

³³ Lord Foppington è il vagheggino sciocco e vanesio protagonista di varie commedie, tra cui *The Careless Husband* [Il marito irriguardoso] (1704), di Colley Cibber.

³⁴ «Which of you have done this?». SHAKESPEARE, *Macbeth*, III, 4, v. 47.

³⁵ «And dare me to the desert with thy sword». *Ivi*, III, 4, v. 103.

³⁶ «[...] Hence, horrible shadow». *Ivi*, III, 4, v. 105.

³⁷ «[...] Never shake thy gory locks at me». *Ivi*, III, 4, v. 50.

la *toupet* è ritenuta più poetica, andrà ugualmente bene, essendo entrambi monosillabici³⁸.

Visto che non ho ancora lasciato la scena del banchetto, devo osservare come la posa assunta da G—k quando lo spettro fa la sua seconda apparizione, è assolutamente sbagliata: qui Macbeth dovrebbe immergersi in se stesso, o meglio, se mi è concessa l'espressione, nascondersi dentro se stesso. Per illustrare meglio con un esempio, *Si parvis componere* [sic], ecc., egli dovrebbe imitare la capacità della chiocciola di ritrarsi, manifestando allo stesso tempo un virile, lento e terribile disfacimento delle sue facoltà. Non appena il corpo si riprende dalla visione, la mente dovrebbe seguire di pari passo, e manifestare con gli occhi lo sconvolgimento che la agita. Il vino del bicchiere non dovrebbe essere gettato a terra, ma versarsi lentamente, come se lui non si rendesse conto di avere il bicchiere in mano. La sua attenzione viene a mancare a causa della colpa e dell'orrore per quanto sta immaginando. Il banchetto stesso dovrebbe essere regale, non composto da qualche mela, qualche arancia e robaccia del genere, ma da pietanze calde e costose, da grandi piramidi di frutta candita e da biscotti savoiard; ciò conferirebbe una inimmaginabile *grandeur* alla scena e aumenterebbe molto l'orrore dello spettro. Macbeth dovrebbe dire in tono solenne: «Stasera daremo un pranzo di gala, monsignore»³⁹; la presenza al banchetto di religiosi, vescovi e componenti del basso clero, dovrebbe raddoppiare nella mente del pubblico l'effetto per l'apparizione sovranaturale di Banquo. Potrei dimostrare che la rappresentazione manca in ogni particolare della decorazione scenica, ma questo errore grossolano sarà sufficiente a dare un'idea degli altri.

Essendo stato l'esame dei primi tre atti di *Macbeth* più esteso del previsto, riserverò le mie osservazioni sugli ultimi due ad un altro pamphlet da mezzo scellino⁴⁰, dove mi occuperò anche di *Columbine Courtezan*⁴¹, che esaminerò cri-

³⁸ Le incongruenze della traduzione italiana mi sembrano inevitabili. Nel testo originale si parla di "tye wig", una parrucca con ciocche corte. Garrick propone di inserire nella battuta il termine "tye", o come alternativa "wig", entrambi monosillabici. Oltre all'ovvio effetto comico derivante dal cambiamento ironicamente suggerito, nell'originale inglese la variante comporta anche un effetto sonoro quasi cacofonico che ne aumenta la comicità: «never shake *thy* gory *tye* at me». Corsivo mio.

³⁹ «Tonight we hold a solemn supper, sir». SHAKESPEARE, *Macbeth*, III, 1, v. 14.

⁴⁰ Mezzo scellino, ovvero sei *pence*, era il prezzo standard dei libelli tra le venti e le trenta pagine. Spesso di carattere polemico o satirico, e pubblicati in forma anonima, talvolta essi venivano scritti su commissione dagli *hack-writers*, scrittori a pagamento che proprio dal prezzo dei pamphlet venivano detti anche "six-pence writers".

⁴¹ La menzione a questa pantomima, andata in scena come *afterpiece* in otto delle dodici serate in cui, nel gennaio 1744, Garrick aveva interpretato *Macbeth*, denuncia che almeno questa parte del pamphlet fu scritta dopo le prime rappresentazioni, e che di conseguenza l'*Essay* fu pubblicato dopo il debutto, non prima come è stato sempre sostenuto.

ticamente, scena per scena; pièce di cui esporrò le imperfezioni, percepibili persino da chi possieda le più mediocri capacità, e proverò, con irrefutabili conclusioni tratte da rinomati *postulata*, come il peggior dramma scritto da Shakespeare è di gran lunga preferibile all'intera rappresentazione di *Columbine Courtezan*. Sono cosciente delle difficoltà e dei pregiudizi che dovrò superare accingendomi ad una tale impresa, ma mi sta a cuore la reputazione del mio paese, e sono determinato a portare avanti i miei lodevoli propositi con attenzione infaticabile, e con instancabile diligenza.

In breve, per riassumere le mie osservazioni sull'argomento: io, che professo la più severa aderenza alla verità, disdegno l'adulazione, e non ho alcuna paura, mi arrischierò a dire che nell'intero dramma di *Macbeth*, così come viene recitato ora, non vi è alcuna scena piacevole. Ma siccome rendo sempre giustizia al merito, devo ammettere di aver provato un po' di piacere nel vedere le decorazioni usate da Mr. Mills⁴², il nastro verde e la medaglia per il personaggio di Duncan. L'inattesa introduzione delle insegne dell'Ordine scozzese è stata una gradevole novità, e ha messo in luce la grande fantasia dell'attore, cui voglio tributare un meritato encomio, e che a teatro incontrerà sempre la mia approvazione.

Penso di non poter concludere in modo migliore la mia critica a *Macbeth*, se non con una succinta descrizione del talento e delle capacità del suo autore. Shakespeare era un autore che non poteva venire limitato da regole; egli aveva un potere dispotico su tutta la natura; le leggi sarebbero state una violazione del suo privilegio. La sua penna-scettro aveva il controllo su ogni passione e su ogni umore, la sua parola regale aveva solo un potere assoluto, anche sul piano creativo: le idee, la lingua, e il sentimento erano sue schiave, incatenate al carro trionfale del suo genio. Quando egli fece il suo ingresso nel Tempio della fama, tutto il Parnaso risuonò di acclamazioni, le muse cantarono le sue conquiste, lo incoronarono di allori imperituri e lo proclamarono immortale. Amen.

Qui finisce la critica a *Macbeth*.

Convincerò tutti, immediatamente, della mia imparzialità nei confronti di Mr. G—k, rendendogli merito per l'abilità nelle imitazioni, davvero molto piacevoli allorché si alza un po' il gomito, ma riprovevoli a teatro. Ma come l'essere un buon imitatore possa fargli ritenere di essere anche un grande attore, non riesco facilmente a comprenderlo. Il *Punch* di uno spettacolo di marionette è tanto di-

⁴² William Mills (?-1750), attore attivo a Londra dal 1712, recitò quasi sempre al teatro di Drury Lane dal 1715 fino all'anno della morte.

verso dall'eroe del teatro quanto lo sono i materiali di cui sono composti. Come può egli rispondere alla propria coscienza, e ai compagni, degli sforzi compiuti nel modulare gli organi di parola e di azione in imitazione di quelli degli altri attori, esponendo i loro difetti allo scopo di renderli ridicoli? Ciò è perverso, ingiusto, disumano!⁴³ E quanti si divertono con le imitazioni, e lo applaudono, sono barbari, incivili e insensibili. Un tagliaborse è meno colpevole di un imitatore: si immagina, per esempio, un attore derubato di dieci o dodici scellini, nella *Piazza*⁴⁴, o in Catherine-street, dopo essere uscito da teatro. L'oculatezza, la parsimonia e la sua professione fanno sì che la perdita non sia insanabile, ma se lo stesso attore viene messo in ridicolo e perde i mezzi per colmare la perdita subita in quel furto, è l'imitatore stesso a diventare il tagliaborse e a privarlo definitivamente della possibilità di venire derubato, nella *Piazza* o in Catherine-street. Forse le imitazioni non sono mai state viste sotto questa luce: una volta considerate in questo modo, non si può che condannarle. Inoltre, ad ulteriore riprova della deprecabilità di tale condotta, mi è stato detto che gli attori imitati mal sopportano questo trattamento, e sono risolti nel voler respingere in futuro qualsiasi analisi delle loro sembianze, dei toni della voce, o dei gesti.

Essendo costretto (per mancanza di spazio) a frenare l'impetuosità della mia penna e a fermare la sua corsa, presenterò al pubblico, tra breve tempo, un altro pamphlet con commenti sullo stesso soggetto, che sarà un'opportuna appendice al saggio sulla recitazione. Il titolo sarà: *Saggio sui canali di scolo comuni*, chiamati volgarmente fogne, dove verrà esaminato l'uso e l'abuso del cattivo foraggio, con alcune curiose affermazioni sullo stato presente della politica, sia interna sia estera⁴⁵.

⁴³ Garrick fu effettivamente molto criticato per le imitazioni degli attori in cui si era esibito all'inizio della carriera. Naturalmente i toni e gli argomenti usati qui per censurare la pratica delle imitazioni sono volutamente esagerati per evidenziare quanto la condanna sia sproporzionata alla reale entità della colpa.

⁴⁴ La piazza di Covent Garden. Progettata da Inigo Jones ispirandosi a modelli italiani, e per questo chiamata con il nome italiano.

⁴⁵ Garrick ironizza sull'abitudine di scrivere libelli senza capo né coda, assemblando argomenti assurdi e disparati.

Lettera sulla professione dell'attore di David Garrick a William Powell⁴⁶

Parigi, 12 dicembre 1764

[...] Le notizie del vostro grande successo mi hanno fatto molto piacere: sta a voi ora fare in modo che prosegua. Se permettete ad un vecchio soldato di darvi un piccolo consiglio, vi assicuro che sarà sincero, cosa non di poco conto da parte di un fratello attore. La gratitudine da voi espressa per il piccolo aiuto che vi ho dato nell'estate precedente il vostro debutto vi ha legato a me, e vi ha reso una persona che avrà sempre in me un sostegno nel promuovere la sua prosperità. Non sempre ho ricevuto questa gratitudine dal mondo del teatro. Voi avete interpretato un maggior numero di personaggi rispetto a quelli che mi aspettavo per la prima stagione, e temo che la bontà d'animo che dimostrate con i colleghi attori (encomiabile quando non è controproducente) vi abbia indotto a intraprendere le parti con eccessiva precipitazione. Comunque, avete avuto successo, ed è una fortuna che voi abbiate avuto l'intera estate per correggere gli errori causati dalla fretta, che il pubblico scusa in un giovane attore in considerazione dei suoi meriti. Ora però dovete muovervi facendo attenzione ad ogni passo, perciò dovete dedicarvi allo studio, e prendere in esame accuratamente i vostri personaggi in quelle ore in cui troppo spesso i giovani si intrattengono con gli amici e con gli adulatori. La scusa più comune da loro addotta è che frequentano i club per promuovere le beneficiate, ma niente è più assurdo e spregevole. Le beneficiate hanno maggior riuscita quanto più grande è la fama, ma con l'ozio essa può solo diminuire, e quegli amici che vi hanno reso indolente saranno i primi ad abbandonarvi. Una volta eletto favorito dal pubblico (e il favore deve essere conquistato con il sudore e il lavoro), potete scegliere la compagnia che preferite, ma solo la migliore vi può giovare. Il famoso Baron, il francese, diceva che un attore dovrebbe essere allevato in un grembo regale, intendendo con ciò che per formare un grande attore erano necessarie le doti migliori. Studiate indefessamente, amico mio, per sette anni, e potrete recitare per tutta la vita; nel tempo libero vi consiglio di leggere altri libri, diversi dai drammi che vi interessano per la professione. Il nostro amico Colman vi darà le giuste indicazioni in queste faccende, ed essendo egli amante e buon giudice della recitazione, consultatelo più che potete sui vostri affari teatrali, ma soprattutto, tenete sempre tra le mani il vostro *Shakespeare*, o in tasca – tenetelo accanto a voi, come un amuleto; più lo leggerete, più lo apprezzerete, e meglio lo reciterete. Ancora una cosa e il mio sermone sarà concluso: guardatevi dal «rintronare la platea, che capisce solo le pantomime sen-

⁴⁶ D.M. LITTLE, G.M. KAHRL, P. DE K. WILSON (a cura di), *The Letters of David Garrick...* cit., vol. II, lett. n. 345, pp. 435-436.

za capo né coda e il fracasso»⁴⁷, non sacrificate il vostro gusto e i vostri sentimenti all'applauso della moltitudine; il vero talento riesce a convertire il pubblico al proprio stile, piuttosto che farsi irretire dal falso e dall'innaturale, «ma non siate nemmeno troppo controllato»⁴⁸. Lascero il resto all'amicizia di Colman e al vostro talento. [...]

⁴⁷ «to split the ears of the groundlings, who [...] are capable of nothing but inexplicable dumb shows and noise». SHAKESPEARE, *Hamlet*, III, 2, vv. 10-13.

⁴⁸ «Be not too tame, neither». *Ivi*, III, 2, v. 16.

Lettera su Mlle Clairon di David Garrick a Helfrich Peter Sturz⁴⁹.

Hampton, 3 gennaio 1769

La vostra idea della Francia concorda esattamente con la mia: la buona educazione ha reso il carattere dei suoi abitanti talmente uniforme, e gli umori e le passioni sono così dominati dalle consuetudini, che quando si è vista una mezza dozzina di uomini e di donne francesi, si son visti tutti. In Inghilterra (e, suppongo, in Danimarca) ogni uomo è un essere distinto, e richiede uno studio a sé per indagarlo. È per questa grande varietà che le nostre commedie sono meno uniformi delle francesi, e i nostri personaggi più forti e drammatici. Che cosa posso dirvi, mio caro amico, sulla Clairon? La vostra dissezione è così accurata, come se l'aveste vivisezionata⁵⁰. Ella ha tutto ciò che l'arte e una buona intelligenza, assieme ad un grande spirito naturale, possono darle— ma tuttavia temo (e aprirò la mia anima svelando a voi solo i miei dubbi) che il cuore non abbia alcuno di quei sentimenti istantanei, quel sangue vivo, quell'intensa sensibilità che prorompe improvvisamente dal genio e che, come una scarica elettrica, percorre vene, midollo, ossa e tutto quanto⁵¹, di ogni spettatore. Madame Clairon è talmente cosciente e sicura dei suoi mezzi che credo non venga mai colta da quelle inattese e fulminee sensazioni, che io dichiaro costituiscono i più grandi colpi di genio, dei quali l'attore stesso non è consapevole fino a quando le circostanze, e l'intensità della scena, fanno brillare la mina, con grande sorpresa sua e del pubblico. Perciò io ritengo vi sia una enorme differenza tra il grande genio e il buon attore. Il primo darà sempre una piena attuazione ai sentimenti del suo personaggio, e si farà trasportare al di là di se stesso, mentre l'altro, in possesso di grandi capacità e di buon senso, offrirà gran diletto agli spettatori, che però non potranno mai dire di lui

— *pectus inaniter angit*
Irritat Malis & falcis, terroribus implet
*Ut magus*⁵².

⁴⁹ J. BOADEN (a cura di), *The Private Correspondence of David Garrick, with the most celebrated persons of his time*, London, 1831-1832, vol. I, pp. 358-359. Su Sturz vedi l'introduzione al testo, nota 11, p. 161.

⁵⁰ Nella lettera a cui Garrick si riferisce, Sturz parla molto a lungo del teatro francese e della Clairon, in particolare nella tragedia *Dido*, di Jean Jacques Lefranc, marchese di Pompignan.

⁵¹ Assai più pregnante l'espressione originale: «electrical fire shoots thro' the Veins, Marrow, Bones and all».

⁵² I versi, non correttamente trascritti da Garrick, corrispondono a: «[meum qui] pectus inaniter angit, / Irritat, mulcet, falsis terroribus implet, / Ut magus». ORAZIO, *Epistole*, II, 1, vv. 211-213. È significativo che le doti attribuite da Orazio al poeta, vengano qui associate all'attore.

Ho comunicato con grande libertà le mie idee sulla recitazione, ma non mi dovete tradire, mio buon amico, la Clairon non mi perdonerebbe mai se, oltre a definirla un'attrice eccellente, non giurassi per tutti gli dèi che è anche la più geniale. Non mi è mai piaciuta *Dido*, sebbene faccia una certa figura nel teatro francese; vi sono buone battute, e un po' di pathos, ma cos'è mai? Il fatto è che sono viziato da Shakespeare, e spero che anche voi siate vicino ad esserlo: sono meravigliosamente curioso (e voi dovete soddisfare la mia curiosità) di vedere il vostro resoconto su di me e sulla mia performance⁵³. Siete così rigorosamente preciso nelle vostre osservazioni, talmente accurato nelle vostre disquisizioni sulle varie parti di *Dido*, che ho quasi timore di voi. Vi scongiuro, per l'amore che portate per l'Inghilterra, e per me in particolare, di volermi spedire il resoconto da voi scritto sulla mia azione in scena, ecc. Mi farà un immenso piacere, ve lo assicuro, e vi prometto che bacerò la frusta⁵⁴ con animo calmo e con grande umiltà, vi prego di farmelo avere, vi supplico.

⁵³ Alla fine della lettera a cui ho già fatto cenno, il diplomatico affermava di aver scritto un'analisi dettagliata della recitazione di Garrick, e di avere intenzione di pubblicarla: «fortunatamente non in inglese, e così sarò salvo». Forse per il fatto di non aver scritto in inglese, e di dover perciò provvedere preventivamente alla traduzione, Sturz non mandò mai questo resoconto a Garrick, né si ha notizia che esso, in forma edita o manoscritta, sia stato mai rintracciato.

⁵⁴ «To kiss the rod», baciare la frusta. Frase idiomatica che significa docile accettazione di una punizione.

SAMUEL FOOTE
(1721-1777)

A Treatise on the Passions, so far as they regard the Stage; With a critical Enquiry into the Theatrical Merit of Mr. G-k, Mr. Q-n, and Mr. B-y. The first considered in the part of Lear, and the two last opposed in Othello, London, C. Corbett, [1747], pp. 44.

Profilo biografico

Attore, impresario e drammaturgo. Proveniente da una famiglia agiata, frequentò la facoltà di legge ad Oxford senza portare a termine gli studi. Dopo aver dilapidato un patrimonio ed essere stato in prigione per debiti, decise di tentare la fortuna con il teatro. Tra il 1747 ed il 1777 diresse il Little Theatre in the Haymarket, dapprima usando vari espedienti per aggirare lo *Stage Licensing Act* (che limitava l'esercizio dell'attività drammatica ai soli due teatri londinesi provvisti di licenza), e in seguito nel solo periodo estivo, mentre continuava a lavorare nei teatri autorizzati come attore stipendiato durante la stagione invernale. Il repertorio del Little Theatre era composto prevalentemente da commedie e farse scritte e interpretate dallo stesso Foote; tra quelle di maggior successo si possono menzionare *Taste* [Gusto] (1752), *The Minor* [Il minore] (1760), *The Mayor of Garrat* [Il sindaco di Garrat] (1763), e *The Devil Upon Two Sticks* [Il diavolo su due bastoni] (1768). Spesso si trattava di satire di costume che, essendo strettamente legate a fatti contingenti e a persone realmente esistenti, pur ottenendo una grande popolarità immediata (per la quale l'interpretazione di Foote, abilissimo imitatore, era fondamentale) erano destinate ad avere una vita breve. Acuto e spesso pungente osservatore della recitazione dei colleghi, fu autore di vari scritti, tra cui *A Treatise on the Passions*, e *The Roman and English Comedy Consider'd and Compar'd*, entrambi pubblicati nel 1747.

Nota al testo

A Treatise on the Passions, qui tradotto integralmente e annotato, seguendo una

pratica all'epoca abbastanza diffusa, fu pubblicato in forma anonima, anche se la sua paternità non è mai stata in discussione.

Lo scritto, dal titolo così esplicito, in realtà riserva poche pagine alla definizione teorica delle passioni «so far as they regard the stage». La breve trattazione teorica ha una finalità pratica precisa e prontamente dichiarata, quella cioè di «far aprire gli occhi a coloro che hanno scarso buonsenso»¹, ovvero a quegli spettatori pronti a seguire acriticamente false chimere, mettendoli in grado «attraverso l'esposizione di come le passioni sorgano ed evolvano, e la descrizione degli effetti sulle membra del corpo»², di esprimere un giudizio sulla recitazione fondato su un'analisi razionale.

Registra il sostanziale fallimento dei tanti filosofi che hanno tentato di scoprire il segreto di come la «comunicazione tra anima e corpo si traduca in azione»³, i quali, al massimo, sarebbero riusciti ad individuare la volontà e la causa immediata di una passione, oltre a produrre innumerevoli catalogazioni di altrettanto innumerevoli passioni. Il segreto è destinato a rimanere tale – dichiara Foote –, non sarà certo lui a scoprirlo, aggiungendo che perciò si atterrà alla «consueta classificazione», secondo cui le passioni vengono principalmente distinte tra quelle del «desiderio» e quelle dell'«irascibile». Comincia a parlare della collera, per poi sospendere la «descrizione generale del soggetto» e passare all'analisi comparativa della recitazione di alcuni grandi attori osservati nell'interpretazione delle stesse parti. Presenta queste descrizioni e la loro comparazione come esemplificazioni pratiche delle regole generali esposte (o semplicemente sottintese), anche se risultano poi, fortunatamente, sganciate da schematismi teorici.

Fin dall'inizio del pamphlet, nella cosiddetta prefazione, Foote comincia ad imbastire una tirata polemica contro David Garrick, nei confronti del quale aveva diversi motivi di recriminazione. Cerca di screditarlo come attore, e soprattutto si accanisce contro le sue velleità di autore drammatico. Tuttavia non parla di quanto doveva pungerlo ancor più sul vivo, e cioè che nel momento in cui scrive, nel 1747, Garrick era diventato l'uomo più potente nell'ambiente teatrale londinese, aggiungendo alla corona di attore prediletto dal pubblico anche quella di impresario di uno dei due teatri patentati, il Drury Lane.

Benché il potere e l'influenza di Foote non siano mai arrivati a livelli che potessero minimamente impensierire Garrick, egli fu tra i pochi personaggi della scena teatrale ad essere trattato coi guanti dal grande *actor-manager*, e questo sarebbe derivato – così veniva detto – dalla sua strepitosa capacità di mettere crudamente in rilievo vezzi e difetti del suo più celebre collega producendosi in imitazioni dall'impressionante efficacia. Foote fu l'unico a riuscire a ritagliarsi uno

¹ S. FOOTE, *A Treatise on the Passions...* cit., p. 8; qui p. 183.

² *Ibidem*.

³ *Ivi*, p. 10; qui p. 185.

spazio di relativa autonomia all'interno di un *establishment* che difendeva strenuamente quanto stabilito dallo *Stage Licensing Act*, il quale com'è noto limitava a due i teatri legalmente autorizzati ad esercitare l'attività teatrale. Nel 1766 riuscì ad ottenere una licenza *ad personam* per allestire spettacoli drammatici al Little Theatre in the Haymarket nella stagione estiva, ufficializzando quanto faceva già da anni.

Nel 1747, tuttavia, la sua situazione personale era ancora molto incerta. Egli non poteva osservare freddamente l'inarrestabile ascesa di un attore che ai suoi occhi si era fatto strada anche in virtù della mancanza di scrupoli. Era un'opinione condivisa anche dal suo maestro Charles Macklin, descritto ed elogiato nella interpretazione di Jago proprio nel pamphlet. Nella produzione dell'*Otello* da lui presa in esame, Macklin recitava con Spranger Barry⁴, poco prima analizzato nell'interpretazione del protagonista, e questo basterebbe a motivare la descrizione. Ma c'è un'altra motivazione, che mette in relazione il tributo reso a Macklin con la storia professionale di Foote e anche, più indirettamente, con gli eventi alla base della brusca e definitiva rottura dell'amicizia tra Macklin e Garrick⁵.

Alla fine del 1743, un gruppo di attori del teatro di Drury Lane (tra cui Garrick e Macklin) si erano stretti in un'alleanza contro l'allora impresario Charles Fleetwood, il quale da tempo invece di corrispondere i salari se li giocava sul tappeto verde. Gli attori si erano rivolti al *Lord Chamberlain*, spiegando i fatti e chiedendo il rilascio di una nuova patente per costituire una compagnia autonoma, ma questi, oltre a respingere l'istanza, disse che a suo parere erano pagati fin troppo. Alla fine i rivoltosi si erano arresi, ma a quel punto Fleetwood aveva deciso di riassumere, oltretutto a salario dimezzato, solo alcuni di loro. Tra essi non figurava Macklin, poiché il manager identificava in lui il principale istigatore della protesta e ancor più risentito per la scarsa riconoscenza dell'attore verso di lui, che in passato lo aveva aiutato in una difficile circostanza⁶. Macklin allora aveva

⁴ Spranger Barry (1719-1777), attore di origine irlandese. Debuttò nel febbraio del 1744 al teatro di Smock Alley di Dublino, e quindi ottenne un ingaggio a Londra, al Drury Lane diretto da David Garrick, dove rimase dal 1746 al 1749. La coincidenza tra i suoi ruoli e quelli di Garrick, che ovviamente essendo impresario aveva la facoltà di tenere per sé, indusse Barry a passare al Covent Garden. Nel 1758 ritornò a Dublino con Henry Woodward per dirigere il nuovo teatro di Crow Street, impresa però fallita dopo alcuni anni. Nuovamente a Londra, recitò per alcune stagioni al Drury Lane per poi concludere la carriera al Covent Garden. Fu un attore di grande successo soprattutto nei ruoli tragici, famoso per la sua voce melodiosa (da cui il soprannome di *Silver Tongue*) e per la sua notevole bellezza. Fu molto apprezzato nelle interpretazioni shakespeariane, in particolare in *Otello*, *Hamlet*, *Lear*, *Macbeth* e *Romeo*, spesso a fianco della moglie Ann.

⁵ A questi eventi fa velatamente cenno anche Garrick, nel suo *Essay on Acting*, p. 11, qui p. 166.

⁶ Nel 1735 Macklin aveva ucciso l'attore Thomas Hallam in seguito ad una lite provocata dall'utilizzo di una parrucca di scena. Nel processo a suo carico, Fleetwood era stato determinante per l'assoluzione.

richiamato i compagni al rispetto del patto precedentemente stretto, secondo il quale nessuno avrebbe potuto accettare proposte o accordi separati senza l'unanime approvazione del gruppo. Forse sarebbe bastato che Garrick rispettasse il patto, essendo l'attore con il maggiore potere contrattuale, ma ciò non avvenne, e Macklin si trovò disoccupato. Questa situazione gli fece decidere di aprire una scuola di recitazione all'inizio del 1744, iniziativa tesa soprattutto a fungere da *escamotage* per continuare allestire spettacoli a dispetto della legge. Il pubblico, infatti, non pagava per vedere una regolare rappresentazione drammatica, ma per un concerto inframmezzato da allestimenti ad uso didattico con gli allievi della scuola⁷. Tra gli allievi vi era anche Foote, che nel primo spettacolo messo in scena, *Othello*, ottenne la parte del protagonista, con Macklin in Jago⁸. Foote non ebbe alcun futuro come attore tragico, ma evidentemente la conoscenza del personaggio dimostrata nell'analisi delle interpretazioni di James Quin e di Spranger Barry gli deriva anche da questa esperienza.

Il pamphlet si conclude in modo abbastanza curioso e caotico, risultando a tratti poco comprensibile. Foote dice che l'editore lo ha invitato a scrivere qualche altra pagina perché così com'è sarebbe troppo breve⁹: per arrivare alla giusta misura – dice – prefigura allora una possibile pessima accoglienza dello scritto da parte di alcuni sedicenti critici, abituali frequentatori di una certa *coffee-house*. Lo spunto sarà ripreso in un libello firmato “J. T.” scritto come risposta al *Treatise*, dove presso la stessa *coffee-house* avrà luogo un'altra vivace discussione, probabilmente accesa dagli stessi personaggi a cui allude Foote, sicuramente noti e perfettamente identificabili dai lettori¹⁰.

⁷ Grazie alla cosiddetta “concert formula” negli anni successivi all'approvazione dello *Stage Licensing Act* ebbero la possibilità di sbarcare il lunario molti lavoratori del settore teatrale. Essa prevedeva che il pubblico pagasse l'ingresso per assistere ad un concerto, attività perfettamente legale, anche se poi il concerto era ridotto a delle musiche di intermezzo eseguite tra un atto e l'altro della rappresentazione drammatica.

⁸ Lo spettacolo andò in scena al Little Theatre in the Haymarket il 6 febbraio 1744. Gli unici altri attori identificati sono Yorke, che interpretava Montano, e John Hill, in Lodovico.

⁹ Si è già accennato altrove ai pamphlet più diffusi, quelli tra le venti e le trenta pagine posti in vendita al prezzo di sei *pence*. L'altro tipo era composto, come questo, da quaranta-cinquanta pagine, e costava il doppio.

¹⁰ [J.T.], *A Letter of Compliment To the ingenious Author of a Treatise on the Passions, So far as they regard the Stage; With a critical Enquiry into the Theatrical Merit of Mr. G—k, Mr. Q—n, and Mr. B—y, &c. With some further Remarks on Mr. M—n. And a few Hints On our Modern Actresses, particularly Mrs. C—r and Mrs. P—d*, London, C. Corbertt [sic], [1747]. In risposta al *Treatise* apparve anche un altro pamphlet, dove l'anonimo autore, tra le altre cose, dà la sua opinione sull'interpretazione di Garrick in Lear: *An Examen of the New Comedy Call'd The Suspicious Husband, with Some Observations upon our Dramatic Poetry and Authors; To which is added, A Word of Advice to Mr. G—rr-ck and a Piece of Secret History*, London, J. Roberts, 1747.

Un trattato sulle passioni, per ciò che riguarda il palcoscenico; Con una indagine critica sul valore teatrale di Mr. G-k, Mr. Q-n, e Mr. B-y. Il primo esaminato nella parte di Lear, gli ultimi due messi a confronto in Othello.

Sembra piuttosto strano che in un paese dove gli spettacoli teatrali sono tanto ammirati, ed entrambi i tipi di drammi vengono rappresentati con rara perfezione, gli affari concernenti il teatro siano così poco compresi.

Secondo il calcolo meno favorevole, il numero dei cosiddetti amanti del teatro non possono essere stimati meno di dodicimila in questa metropoli, e tuttavia se attribuisi la capacità di stabilire l'eccellenza o le imperfezioni di uno spettacolo o di un attore ad una percentuale del 24% di loro, renderei al pubblico più onore di quanto meriti.

Questa valutazione non scaturisce dall'astio né dal pregiudizio, ma è fondata su una combinazione di fatti che non possono sfuggire all'osservazione di chi non sia troppo incompetente o troppo accecato dalla parzialità.

Ho visto come un attore eccellente, le cui forme non sono forse troppo avvenenti né i suoi tratti piacevoli, sia passato inosservato agli spettatori

Pensando che il suo bla-bla non meriti attenzione¹¹,

laddove un altro attore, che grazie ad alcune fortunate circostanze ha ottenuto il favore del pubblico non appena si è proposto, dopo aver frainteso un passo di Shakespeare uscì di scena tra applausi più fragorosi di quelli tributati all'ingresso di Cesare¹². E la follia non termina certo qui, giacché questa chimera dell'immaginazione, questo impareggiabile individuo è stato gonfiato a tal punto dalla popolarità che i suoi ammiratori, temendo il crollo del castello di sabbia del loro piccolo eroe¹³ – ben consci della fragilità delle sue fondamenta –, si adoperano a fornirgli un contrafforte di sostegno, cosicché ora lui ha deciso di cimentarsi anche

¹¹ «Thinking his prattle to be tedious». SHAKESPEARE, *Richard II*, V, 2, v. 26. Si tratta del momento in cui York lamenta la fredda accoglienza di Richard da parte del popolo: «Come a teatro gli occhi degli spettatori, dopo che un loro attore favorito lascia il palcoscenico, / si volgono distratti su chi gli subentri in scena, / pensando che il suo bla-bla non meriti attenzione, / proprio così, e con maggiore disdegno, gli occhi della gente / squadravano ostili il nobile Riccardo».

¹² Se è abbastanza ovvio pensare che qui Foote intenda riferirsi a Garrick, non è ben chiaro se l'attore che ottiene una modesta attenzione sia egli stesso, un altro attore o serva solo come termine di paragone astratto.

¹³ Il riferimento all'altezza (bassa) di Garrick era molto comune negli scritti con intenti denigratori, dove non si mancava di sottolineare come i suoi cinque piedi circa di statura (poco più di un metro e cinquanta) fossero insufficienti a farne un interprete credibile di personaggi eroici. Foote però, più avanti, ne parla come di un assurdo pregiudizio.

come poeta. Ritenendosi in grado di dare prova del suo gusto e del suo giudizio nell'interpretazione dei migliori autori, ora pensa bene di poter essere lui stesso un ottimo scrittore. Ben temprato dalle adulazioni, ha sguainato la penna e compiuto le sue scorrerie su Molière, Dancourt, Lesage, devastando le loro opere, saccheggiando trionfalmente un intreccio qua, dei personaggi là, e dopo circa due mesi passati a tradurre, abbellire, alterare, volgere i versi in prosa, eccolo emergere con la sua piccola opera, non più simile ai loro padri di quanto sia io a Ercole¹⁴. Ma cosa importa... è un grande attore, e di conseguenza sarà pure un grande scrittore. È stato anche assicurato che la pièce è stata esaminata da Lord —, dal dottor — e dal signor —, i quali hanno sentenziato si tratti di una grande opera, e così il pubblico è preparato, si alzi pure il sipario: si videro i poveri spettatori fissare con occhio opaco il loro Roscio, e applaudire sinceramente come se fosse Nerone a recitare, e come se la conseguenza della loro riprovazione potesse essere la morte. Alla fine venimmo congedati, e con grande tripudio apprendemmo di essere invitati a sorbire la stessa zuppa la serata successiva. Io ebbi la fortuna di trovarmi seduto dietro ad un reverendo e ad un dottore, piuttosto viscido, i cui vomitevoli apprezzamenti sulla morale della pièce mi avrebbero certamente annihilato (come dice Fribble)¹⁵, se a sollevarmi non mi fosse giunto il chiacchiericcio di alcune signore nei palchi retrostanti, le cui osservazioni (va reso loro merito) erano sagge almeno quanto quelle del prete seduto davanti a me.

«Bene, signorina, vi è piaciuto?» «Oh, immensamente! Signore, lui è la creatura più comica esistente, pensavo sarei morta dal ridere: ve lo giuro, quasi me ne vergognavo tanto ridevo». Finalmente ebbe termine il “bla bla” dell'ignorantella, e si può esser certi che al ritorno a casa hanno raccontato tutto alla signora Tal dei Tali, la quale a sua volta lo avrà detto ad un'altra signora, e quella a qualcun altro, cosicché tutti insieme si saranno precipitati a vedere la nuova farsa, dove li lascerò alle loro banali riflessioni.

Qui vult decipi, decipiatur¹⁶.

Temo che i più maligni possano riconoscere nel ritratto appena tracciato, a causa di una lontana somiglianza, un genio drammatico tanto ammirato ora resi-

¹⁴ Come chiarisce meglio più avanti, Foote parla della farsa *Miss in Her Teens* [La minorene], andata in scena il 17 gennaio 1747 al teatro di Covent Garden e derivata dalla *Parisienne* di Florent Carton Dancourt. Garrick aveva scritto anche altre due farse, *Lethe; or, Esop in the Shades* [Lete, ovvero Esopo nell'Ade] (1740) e *The Lying Valet* [Il servitore bugiardo] (1741), le cui fonti dirette sono rispettivamente *An Hospital for Fools* [Un ospedale per sciocchi] (1739), di James Miller (a sua volta tratta da *L'Hôpital des foux* di Vadé), e *All without money* [Tutto gratis] (1697) di Peter Anthony Motteux.

¹⁵ Protagonista della farsa.

¹⁶ «Vulgus vult decipi, ergo decipiatur», attribuita al cardinale Carlo Carafa, legato pontificio presso il re di Francia Enrico II.

dente nella nostra metropoli. Oh no! Non è così! Su tutti gli dèi degli Ottentotti giuro non essere lui: l'uomo al quale mi riferisco è morto prima ancora della sua nascita. Egli era davvero una stella luminosa ma, riposi in pace, non è più tra noi da trent'anni.

Per evitare il rischio di creare analogie tra i due gentiluomini, e allo stesso tempo per rendere giustizia al suddetto genio drammatico, la cui reputazione è stata malvagiamente rovinata da alcune persone perfide, metterò le cose a posto parlando di una crudele diceria diffusasi da un mese.

È stato proclamato ovunque, propagato ad arte perfino nelle chiese, che Mr. G.[arrick] sarebbe l'autore di una farsa insignificante, andata in scena di recente, intitolata *Miss in Her Teens*. Niente di più falso! Anche senza considerare quanto sia improbabile che un genio tanto assennato, corretto e profondo possa produrre un lavoro così misero e detestabile, posso dire di essere giunto a conoscenza della genesi e dello sviluppo della farsa.

L'originale si trovava nella tasca interna di un esule proveniente da La Rochelle. Questo gentiluomo, su invito del sindaco e delle autorità di Sutton Cowfield, nella giurisdizione di Lichfield, si è dedicato all'attività di istruire i signori e le signore di quella corporazione nell'arte della lingua francese, mentre nel tempo libero – allo scopo di apprendere egli stesso la nostra lingua –, si mise a tradurre la *Parisienne* di Dancourt. Capitò che il pastore della parrocchia desse un'occhiata al lavoro, e ritenendo il nostro eroe un genio straordinario per la rapidità con cui apprendeva le lingue, fece avere la pièce al direttore di St. M—y H—ll, O—d¹⁷. Il dottor K—g, immaginando potesse piacere al vescovo di L—ff, glielo fece avere tramite il reverendo P—e. Al vescovo piacquero moltissimo la morale e l'argomento, ma fu un po' incerto sullo stile poetico: a tale proposito fu chiesta l'opinione di S—n D—k, il quale a sua volta si rivolse a Lady T—, competente in materia. Lei pensò che vivacizzando un po' i personaggi avrebbero incontrato il favore del pubblico inglese, e così, allo scopo di rendere alla pièce piena giustizia, affidò la cura delle varie parti a diverse persone di talento. Attribuì le parti comiche, come quelle di Fribble e di Flash a Mr. Russel; le tragiche, quelle di Miss e di suo padre, e tutti gli altri personaggi del dramma a S—n D—k. Quanto questo triumvirato della repubblica delle lettere, questi Augusto, Lepido e Antonio abbiano assolto al loro compito, lo giudicheranno diciotto pubblici diversi. Dico diciotto pubblici diversi poiché la mia considerazione del gusto del pubblico mi fa immaginare che nessuno abbia visto la farsa più di una volta.

Questo per quanto concerne la prefazione, mentre ora dirò qual è lo scopo generale del trattato. La sua finalità è semplicemente quella di far aprire gli occhi a coloro che hanno scarso buonsenso mettendoli in grado, attraverso l'esposizio-

¹⁷ Il college di St. Mary Hall, Oxford.

ne di come le passioni sorgano ed evolvano, e la descrizione degli effetti sulle membra del corpo, di giudicare quanto le imitazioni delle passioni presentate sul palcoscenico siano naturali e di come possano offrire non solo un diletto razionale ma anche una spiegazione dei meccanismi da cui scaturiscono.

Ho sentito spesso persone di riconosciuta dottrina lamentare come per loro la cultura rappresenti un pesante fardello, di come essa non susciti la metà del piacere procurato invece da certe sciocchezze, e dalle risate che in ugual misura riescono a scatenare in loro uno Yates e un Macklin. Se poi si esamina il valore profondo di questi uomini, si scopre che essi si sono a malapena accostati alla fonte della conoscenza, che la natura li ha concepiti come semplici parentesi di cui il mondo avrebbe potuto fare benissimo a meno, ma che a causa di un errore dei loro genitori, sono stati messi in condizione di acquisire quanto va al di là del loro talento.

E così disorientati nel labirinto delle scuole,
Essi diventarono dei bellimbusti, [laddove] la natura non intendeva farne che buffoni¹⁸.

Non sono tanto vecchio, e posso ricordare il tempo in cui Hippisley mi dava piacere quanto Johnson, e *Hurlothrumbo* al pari di *Horace*¹⁹. Non sono per niente dispiaciuto del miglioramento dei miei gusti, e avendo a cuore il benessere di tutti, spero davvero dal profondo dell'anima che quanti ritengono la saggezza un peso inutile, per la loro felicità e per il bene del genere umano, riescano ad essere ciò che sembrano tanto desiderosi di diventare, ovvero degli assoluti idioti, delle vacuità del creato.

A questi passerotti, i cui occhi sono eccessivamente delicati per sopportare la luce troppo forte, io giro le spalle, e mi rivolgo invece alle aquile desiderose di librarsi in volo, e dotate di occhi in grado di sostenere la vista del sole a mezzogiorno. Con loro mi impegnerò nell'esplorazione delle sorgenti più nascoste di quelle passioni, le quali possono alternativamente deformare o esaltare il capolavoro del creato, e tentare una descrizione delle loro conseguenze fatali, o dei loro effetti benefici.

La parola passione è applicata ai vari moti e impulsi dell'anima, che si presentano ai sensi in conformità dei diversi obiettivi. Come e con quali mezzi il mutuo

¹⁸ Foote cita liberamente Alexander Pope, da cui trae spunto anche per la polemica rivolta agli uomini di cultura. I versi di Pope sono: «Some are bewilder'd in the Maze of Schools, And some made *Coxcombs* Nature meant but *Fools*». *Reflections Critical and Satyric, upon a Late Rhapsody, call'd, An Essay on Criticism*, London, Bernard Lintott, 1711.

¹⁹ *Hurlothrumbo; or, The Super Natural* [Hurlothrumbo, ovvero Il sovrumano] (1729) di Samuel Johnson dello Cheshire, dove veniva ridicolizzato lo stile di Milton e le idee di Shaftesbury sulle finalità didattiche della commedia.

scambio, la comunicazione tra anima e corpo si traducano in azione, rimane un segreto per noi. Tutti i nostri tentativi di identificare un comune principio generatore sono stati inutili e infruttuosi, e siamo in grado solo di individuare la volontà e la causa immediate.

Come tutti coloro che finora hanno discusso sulle passioni, siamo disorientati dal loro numero e dalle catalogazioni. Non sarò certo io a tentare di scoprire il segreto già sfuggito alle ricerche di tanti filosofi; mi accontenterò di fornire la consueta classificazione, distinguendo tra le passioni del desiderio, cioè il piacere, il dolore, l'amore, l'odio, ecc. e quelle dell'irascibile, vale a dire il coraggio, la rabbia, la disperazione, ecc., sebbene a mio giudizio la suddivisione più naturale sia tra passioni dolorose e dilettevoli, e in effetti tutte le passioni possano essere ricondotte all'amore e all'odio, addirittura al solo amore o ancora, forse, all'amore per sé stessi, inteso come principio di autoconservazione o come desiderio ineluttabile e invincibile del piacere o della felicità. Le altre sono solamente rivoltelli della stessa sorgente, che assumono diversa forma secondo le occasioni, così come il desiderio di qualcosa ci appare diversamente a seconda della sua bontà, convenienza o necessità. La felicità dà luogo alla passione dell'amore, il desiderio di evitare qualcosa di malvagio o dannoso all'odio e all'avversione, il desiderio di un bene al tempo stesso accessibile e alla nostra portata crea la speranza, ma se lo stesso bene appare difficilmente raggiungibile o impossibile si hanno la paura e la disperazione, mentre dall'inaspettata realizzazione di un desiderio deriva la gioia. Desiderare la felicità di chi è afflitto è compassione, il desiderio di punizione per qualcuno è vendetta o malanimo.

Il desiderio della felicità, quindi, è la molla e l'origine di tutte le nostre passioni, come le passioni lo sono di tutte le nostre azioni. Ma essendo impossibile continuare a parlare dell'argomento senza addentrarsi in un ambito metafisico ed astratto poco accessibile ai più, ed essendo questo trattato inteso a raggiungere una media comprensibilità, mi appresto a fare ora una ulteriore disquisizione sull'origine delle passioni, spiegando i loro effetti sugli organi del nostro corpo.

Cominceremo con la passione della collera, e si dovrà anche precisare che ogni passione può presentarsi con gradi diversi, adattandosi all'oggetto che l'ha suscitata; la voce e l'espressione degli occhi sono veloci, e la collera meno violenta è differente da quella smodata. Nel primo caso il tono della voce è alto, vi è rapidità nella sua emissione e nel movimento degli occhi; nel secondo la violenza e la forza della passione agiscono da freno, la voce è bassa, ma vigorosa, l'emissione è più lenta, l'occhio è agitato da un estremo furore. Ma qualsiasi grado di collera si esprima, i muscoli sono contratti, e la loro forza va crescendo sempre più: decideranno i medici se siano il sangue o gli spiriti ad essere rapidamente convogliati dalle varie parti del corpo verso le estremità e i muscoli, verso braccia, gambe e viso. Ora vi presenteremo due esempi allo scopo di illustrare le osservazioni

precedenti. Il primo è tratto dal *Richard III*. Si prenda il passo in cui il re replica a Lord Stanley:

Richard: Dove sono dunque le tue armate per respingere il nemico?

Stanley: Le mie truppe sono tutte pronte a nord.

Richard: A nord? Cosa fanno a nord, quando dovrebbero servire il loro sovrano a ovest?²⁰

Qui si può osservare l'esecuzione e il discernimento di Mr. G.[arrick]. La sua imitazione vi fornirà la perfetta cognizione degli effetti della passione da me definita di primo grado. Riguardo al secondo, sebbene quell'attore abbia rifiutato il mio consiglio, il poeta ha reso in modo perfetto quello stato mentale, quando Othello dice: «Sciagurato, provami che il mio amore è una puttana»²¹.

Ma perché tedio il pubblico con le mie sciocche osservazioni su questa passione, quando l'immortale Shakespeare ha descritto così splendidamente gli effetti della collera in *Henry V*, nel momento in cui il re, prima dell'attacco, fa le raccomandazioni ai suoi uomini, e li consiglia di agire imitando la tigre, e di tendere ogni nervo, di chiamare a raccolta tutto il sangue e di far sì che gli occhi scrutino attraverso le due feritoie del capo; e inoltre li esorta a stringere i denti, a dilatare le narici e a trattenere il respiro, tendendo ogni energia fino allo spasimo²².

Le passioni sono molto diverse nei diversi uomini, e spesso si presentano in modo complesso e mescolate insieme, cosicché è quasi impossibile tracciare le loro interconnessioni e descrivere la varietà dei loro effetti. Chiuderò perciò qui la descrizione generale del soggetto, anche se tornerò a trattare l'argomento delle passioni con osservazioni occasionali sulle particolari modalità con cui esse si manifestano.

E ora esaminiamo se il comportamento degli attori attuali è conforme con le suddette regole: ma siccome sarebbe arduo e noioso passare in rassegna i vari difetti e le qualità di tutti gli attori che hanno raggiunto un qualche livello di eccellenza, mi limiterò solo a quelli che il giudizio del pubblico, buono o cattivo che sia, ha decretato appartenere alla prima classe.

Cominceremo con G.[arrick], cui la grande popolarità conferisce un diritto

²⁰ Foote utilizza la versione allora in uso nei teatri, approntata da Colley Cibber nel 1700, dal quale cita (peraltro liberamente) alcuni versi non troppo diversi da quelli dell'originale shakespeariano: «*Richard*: where are the Forces then to beat the Enemy back? / *Stanley*: my forces are all ready in the North. / *Richard*: in the North, why what do they do in the North? when they should serve their sovereign in the West». C. CIBBER, *Richard III*, IV, 4, vv. 157-164.

²¹ «Villain, be sure thou prove my love a whore». SHAKESPEARE, *Othello*, III, 3, v. 364. Garrick aveva debuttato nella parte di Othello il 7 marzo 1745. È noto che nella preparazione del personaggio fu assistito da Charles Macklin, mentre non risulta che Foote abbia avuto alcun ruolo. L'interpretazione fu un fallimento, e la parte non entrò stabilmente nel repertorio dell'attore.

²² Foote si riferisce al passo in cui il re incita i suoi soldati prima di stringere l'assedio alla città di Harfleur, citandolo quasi alla lettera. SHAKESPEARE, *Henry V*, III, 1, vv. 6-17.

di priorità. L'organo di senso ad essere per primo gratificato, o schifato, è quello della vista, e perciò non sarà male indagare che tipo di attrazione eserciti nella mente l'apparizione di Mr. G.[arrick]. Per quanto attiene alla figura, la fragile natura temo sia stata un po' scortese, e, sebbene io abbia idee piuttosto particolari riguardo i concetti di grandezza e imponenza, devo registrare come la stupidità della moltitudine pensi siano necessari uomini dall'aspetto non ordinario per interpretare azioni straordinarie. Risulta del tutto vano ricordare loro l'altezza di solo cinque piedi di Carlo di Svezia, o che Alessandro il Grande era un uomo molto piccolo, poiché l'errata associazione mentale è così profondamente radicata da rendere impossibile dissuaderli quanto lo sarebbe cercare di fargli credere che non vi è relazione tra la notte e i fantasmi. Niente da fare: quando vedono, come dice Falstaff, un nerbo di bue, una pelle d'anguilla rinsecchita²³ alla testa di una congrega di eroi, sono disgustati, e mettono perfino in dubbio la qualità del poeta, secondo il quale tali uomini sono

Atti a sconvolgere la pace del mondo,
E a governarlo quando più è scatenato²⁴.

Solo il caso dà il vantaggio di una bella figura, e quindi non dovrebbe essere imputato a Mr. G.[arrick] il non averla, tanto più che la struttura e l'aspetto del suo corpo non hanno niente di sgradevole, e sebbene la sua statura, ecc., possano sminuire la dignità di alcuni personaggi, è tuttavia abbastanza adatta ad altri. Anzi, è mia opinione che questo difetto accresca molto il merito di Mr. G.[arrick], poiché se con la forza dell'azione scenica riesce a sconfiggere il primo pregiudizio, generalmente duro da abbattere, significa che possiede un talento che veramente pochi attori hanno la fortuna di avere.

Questo, grossomodo, per quanto riguarda la sua figura, ma essendo il viso parte essenziale della recitazione, e di maggior rilievo rispetto a tutte le altre parti del corpo, non sarà sbagliato esaminare i tratti di quello del nostro piccolo eroe, elementi determinanti per ciò che viene definito l'aspetto del personaggio. Gli occhi, vivaci e penetranti, sono particolarmente adatti ad esprimere la gioia prorompente, o la collera improvvisa, ma non comunicano con eguale forza le passioni dell'amore, della pena e dell'orrore. Come il viso è il sommario della mente, la voce è il suo interprete, e in Mr. G.[arrick] è varia, articolata e armoniosa, doti alle quali mi piacerebbe aggiungere quella della durata, ma purtroppo, con sommo dispiacere degli ascoltatori, il suo galoppo (come si dice nel gergo ippico) si

²³ Foote parafrasa SHAKESPEARE, *Henry IV* (parte prima), II, 5, vv. 248-249.

²⁴ «Fit to disturb the Peace of all the World, / And rule it when it's wildest». T. OTWAY, *Venice Preserv'd*, II, 1. La battuta è di Pierre, quando incita Jaffier a unirsi alla congiura contro lo stato.

ferma sul più bello, prima della fine della corsa.

Quanto ho detto sui difetti e sulle qualità fisiche di Mr. G.[arrick] può bastare. Vediamolo ora in azione, esaminiamo la sua capacità di occultare le imperfezioni imposte dalla natura e il raziocinio nell'applicazione del suo talento. A questo proposito, sarà utile sia al lettore sia a me osservarlo sotto un'unica luce, ad esempio in Lear: scelgo questo personaggio giacché in nessun altro Mr. G.[arrick] offre un'interpretazione più magistrale²⁵.

Con questo personaggio Shakespeare offre il ritratto di un uomo buono e generoso, suscettibile, impulsivo e che mal sopporta di essere contraddetto. Il poeta stesso, il quale di rado sbaglia quando dà direttive all'attore, ha pensato fosse necessario inserire in apertura del dramma una battuta con cui il personaggio stesso attribuisce ad un difetto naturale ciò che altrimenti potrebbe essere giudicato un comportamento immorale, quando afferma: «si dice che io sia collerico»²⁶. Perciò, a testimonianza dell'umanità e della bontà innate del suo carattere, quando alla conclusione del dramma apprende della tragica fine delle figlie snaturate, viene messa nella sua bocca questa espressione tenera e affettuosa:

Benché ingrante,
e nonostante i torti, che innumerevoli hanno riversato su di me;
Sento tuttavia un acuto dolore per loro²⁷.

²⁵ Garrick debuttò in Lear a soli ventiquattro anni, l'11 marzo 1742 al teatro di Goodman's Fields, e la parte rimase stabilmente nel suo repertorio fino al ritiro dalle scene. Fu uno dei suoi maggiori successi.

²⁶ «'tis said that I am Choleric». Foote sembra non dare importanza, o dimenticare, che la battuta non è di Shakespeare ma di Nahum Tate, il quale nel 1681 aveva messo a punto il già ricordato adattamento, notevolmente lontano dall'originale (cfr. nota 154, p. 72). *The History of King Lear [...] By N. Tate...* cit., I, 1, v. 117. Peraltro, nel testo originale, la prima scena del primo atto si chiude con Regan e Goneril che commentano i comportamenti e il carattere del padre, accennando a come una «vecchiaia inferma e collerica» non li migliorerà certo. L'edizione consultata è in: *Shakespeare made Fit...* cit., a cura di S. CLARK, che a sua volta segue l'edizione H. SPENCER, *Shakespeare Improved: The Restoration Versions in quarto and on the stage*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1927. D'ora in avanti, se i versi citati si trovano in Shakespeare, verrà riferita quella collocazione per maggiore facilità di riferimento, intendendo che essi sono anche in Tate, la fonte di Foote, mentre il riferimento sarà ovviamente a Tate se i versi sono suoi, come in questo caso. Alcune volte Foote cita entrambi liberamente: le citazioni in nota seguiranno i testi di riferimento sia di Tate sia di Shakespeare, salvo segnalare quando sia opportuno i cambiamenti che possano averne sensibilmente mutato il significato.

²⁷ «Ungrateful as they were, / Tho' the Wrongs they have heaped on me are numberless; / I feel a Pang of Nature for them yet». I versi non si trovano in Shakespeare, dove Lear, alla notizia della morte delle figlie, non ha alcuna reazione, né corrispondono esattamente a quelli in Tate, che sono: «Ingratefull as they were, my Heart feels yet / a Pang of Nature for their wretched Fall». V, 6, vv. 134-135.

Questi versi credo siano una traccia del profilo morale di Lear, che non dovrebbe mai sfuggire dalla vista dell'attore.

Anche se mi dispiace, devo osservare come qui Mr. G.[arrick] sembri non avere considerazione per nessuna di queste caratteristiche di Lear. E così accade in un altro punto nodale, dove le indicazioni del poeta possono essere insufficienti, e l'assistenza dell'attore è quindi assolutamente necessaria. Intendo riferirmi al passo alla fine del primo atto, dove secondo la mia opinione – e non sono il solo a pensarlo – Lear dovrebbe lanciare la maledizione con una rabbia vicina al delirio, pronunciandola rapida e vorticosa come un turbine, senza mostrare malignità, né premeditazione e nemmeno solennità. Le persone contro cui la maledizione è rivolta, il motivo che la scatena, il carattere di Lear, tutto si schiera a rendere assurdo il suo comportamento, e non posso nemmeno scusare facilmente il pianto finale. Tutto il passo è collera estrema: quella strana mescolanza di stizza e dolore è per me del tutto innaturale, e di conseguenza quel piagnucolio, così poco virile, finisce con lo sminuire Lear. Tale pratica può essere adatta nell'imitazione di una fanciulla perseguitata, in lacrime perché (come si usa dire) non riesce ad averla vinta. Ma, caro G.[arrick], dì al tuo amico H-ym-n di dipingere per te un monarca furioso, e vedi poi se gli farà usare il fazzoletto²⁸. E non posso ammettere che l'applauso della massa sia una giustificazione valida per continuare con questo espediente²⁹.

La velocità del passaggio da una passione ad un'altra crea un contrasto che getta una luce molto più violenta sull'interpretazione dell'attore, e così il pubblico popolare, più sensibile all'armonia e alla potenza della voce che al decoro, è facilmente portato ad applaudire quanto dovrebbe affliggere l'assennato. Mi sono dilungato su quest'ultimo particolare perché non è l'unico momento in cui Mr. G.[arrick] imbrogliava gli sprovveduti con le sue trappole; si pensi alle assurde buffonerie in *Macbeth*, oppure a due memorabili battute nella prima scena di Chamont, esempi che spero non ci daranno altre occasioni per criticarlo³⁰. Le bugie hanno le gambe corte, e così il trucco ora è scoperto.

²⁸ Francis Hayman (1708-1776), pittore e amico di Garrick, che ritrasse in molti dipinti, e al quale l'attore aveva fornito indicazioni in alcune lettere per la realizzazione di illustrazioni del *King Lear* e di *Othello*.

²⁹ La scelta di interpretare il momento della maledizione a Goneril così come Foote la descrive, attestata anche da altre fonti, si inseriva peraltro nel contesto di una resa scenica del personaggio dotata di una coerenza stilistica complessiva. In altri passi, specialmente quelli della follia, Garrick toccava le corde della commozione conferendo a Lear tratti spiccatamente infantili.

³⁰ *Macbeth* fu uno dei personaggi di maggior successo dell'attore, da lui stesso esaminato nel pamphlet *An Essay on acting*, tradotto e annotato integralmente in questa antologia. Chamont è il protagonista della tragedia *The Orphan*, di Otway. Anche questo personaggio – tra l'altro uno dei primi intrapresi da Garrick prima ancora del suo debutto ufficiale – fu uno dei grandi successi dell'attore, nel quale si propose al pubblico fino al 1760.

Avendo descritto Mr. G.[arrick] in un'interpretazione errata, suppongo ora ci si aspetterà che ne esamini una in cui eccelle. Ma per proseguire con il metodo adottato, mi sia permesso di scoprire prima i passaggi dove ritengo sia in errore, e poi procederò senza alcuna interruzione all'esposizione delle sue doti.

La prossima scena nella quale la presenza di Lear è fondamentale, e dove credo Mr. G.[arrick] a volte sbaglia, è a metà del secondo atto.

Il povero vecchio re si trova nella tempesta, esposto alla furia degli avversi elementi. Nessuno dei possibili fattori che rendono orribile una situazione sembra mancare: egli è immerso nel buio, nel suo tormento ha come unico compagno un uomo nel quale non può riporre alcuna fiducia, buono solo per il suo intrattenimento³¹. Nessuno penserebbe che la disgrazia possa aggravarsi, o la nostra pietà possa aumentare, e tuttavia il poeta è mirabilmente riuscito ad accrescere entrambe, gettando Lear nella follia.

Esaminiamo come l'attore si comporta in questa situazione, ma non sarà fuori luogo osservare prima che, essendo la follia descritta come giusto ragionamento basato su principi errati, nelle parole e nelle azioni di un pazzo sarà sempre possibile trovare una corrispondenza. Così, molto può essere tratto da una scena delineata in modo naturale, e non può diventare un soggetto adatto per una commedia. Nel *Pilgrim* di Fletcher³², il tonto *Englishman* non si mette a comandare i venti e i mari, né lo studioso urla per chiedere birra: si vedrà che il comportamento dell'intero gruppo di folli ha una qualche relazione con le cause dei loro disturbi. Il prete, magari ridotto alla povertà e alla disperazione dalle sue malversazioni, non rinuncerà a pretendere gli venga consegnato il decimo maiale cui ritiene di avere ancora diritto. Non abbiamo necessità di ricorrere all'assistenza di esempi esterni, il soggetto che ci sta di fronte dimostrerà in maniera esauriente quanto desideriamo. L'uso possibile di questa osservazione ci dice che è compito dell'attore fare delle indagini sulle cause della pazzia da rappresentare, in modo da adeguare il suo comportamento ad esse.

Per esempio in Lear. All'inizio, la mente di Lear è interamente assorbita dal pensiero delle figlie ingrato, motivi immediati della sua sventura. Da qui egli comincia a fare alcune riflessioni sullo stato e sulla natura delle sue afflizioni, e fino a quel momento la ragione regge; ma quando la mente procede nel ragionamento portandolo alla causa originaria, ovvero alla rinuncia volontaria al potere regale, allora torna il ricordo della sua precedente grandezza. Il paragone con l'attuale miseria, insieme alla consapevolezza dell'impossibilità di riappropriarsi del trono, gli fanno perdere la ragione. È il desiderio del trono a sconvolgere la mente di

³¹ Qui Foote dovrebbe riferirsi a Edgar travestito da Mad Tom, e non al Fool, che nella versione di Tate era assente. Va inoltre rilevato come la scena, anche in Shakespeare, si trovi nel terzo atto, non nel secondo.

³² Tragicommedia del 1621 in repertorio presso entrambi i teatri patentati.

Lear, e la follia si esprime nella sua presunzione di esserne ancora in possesso. Tutte le sue manifestazioni sono ancora piene delle prerogative reali.

A quell'uomo faccio grazia della vita.

Non mi potete uccidere per aver battuto moneta, io sono il re in persona.

Sì, ogni pollice un re³³.

È dunque più opportuno per il folle re mettersi a raccogliere fili di paglia e giocherellare puerilmente, o compiere azioni più coerenti, più consone alla sua dignità immaginaria, ad esempio sfiorando con le dita le sopracciglia, meditabondo, come se la prosperità del regno dipendesse da lui, impartendo ordini ai suoi luogotenenti, o con qualche gesto che esprima il suo potere regale? Benché io abbia poca voce in capitolo, a differenza di Mr. G.[arrick] ritengo migliore il secondo metodo, e se il mio consiglio fosse seguito, ogni movimento e ogni sguardo esprimerebbero la regalità e l'alterazione del suo stato. Quando ad esempio Tom il folle viene consultato come fosse un dotto tebano, se fossi io a dirigerlo, Lear non dovrebbe stracchiare i lembi dei propri stracci e giocherellare con la paglia, né farsi minimamente accorgere di conoscere la sua vera identità, ma con grande solennità, con atteggiamento accigliato, dovrebbe tenere la mano su una spalla di Edgar, la mano sul petto o comunque fare un gesto che denoti superiorità, e dare l'illusione che lo stia consultando su una questione spinosa, senza però sembrare un suo pari, senza mostrare familiarità, o sedersi fianco a fianco; questa potrebbe essere una buona rappresentazione di un matto qualsiasi, ma assolutamente non corrisponde alla mia idea di re Lear.

Così, dovrebbe dare l'impressione di prendere sul serio le altre astuzie, come quella di ferrare di feltro uno squadrone di cavalli, un proposito che andrebbe espresso con foga estatica, come si trattasse di un'idea grandiosa. La stessa gioia che dovrebbe esprimere, però con una coloritura di amarezza e di rancore, quando considera la possibilità di realizzare il suo piano di vendicare i torti subiti:

Piombare sui suoi generi

e quindi

Uccidere, uccidere, uccidere³⁴.

³³ «I pardon that man's life. / They cannot touch me for coining. I am the King himself. / Ay, every Inch a King». SHAKESPEARE, *King Lear*, IV, 5, vv. 109; 83-84; 107. Foote assembla versi non consequenziali e cambia qualche parola.

³⁴ «Steal upon his Sons-in-law [...] Kill, kill, kill». N. TATE, *King Lear*, IV, 4, vv. 169-170, ma differenze minime rispetto a Shakespeare, IV, 5, vv. 182-183.

Stabilirà chi abbia del criterio se questo passaggio è stato frainteso da Mr. G.[arrick]. Mi si lasci solo aggiungere come in tutta la pazzia di Lear, Shakespeare non abbia messo in bocca al personaggio una sola espressione priva di una relazione evidente con quanto l'ha cagionata.

Questi sono gli errori principali da me ravvisati in Mr. G.[arrick], e qui finisco con ciò che i suoi nemici possono aver udito con piacere. Ora i suoi amici possono rasserenarsi, accantonare la tristezza e prepararsi a sentire la sfilza delle sue perfezioni.

Complessivamente, la recitazione di Mr. G.[arrick] nel primo atto (fatta eccezione per quanto già detto) è naturale e magistrale, il carattere collerico dell'uomo è ben sottolineato nelle scene con Cordelia e con Kent, e in quelle in cui scopre l'ingratitude della figlia maggiore. In verità, quando è necessario esprimere la collera improvvisa, nessun attore rende più giustizia al poeta, né ha meno successo quando dipinge tutte le passioni conferendo al re quella certa fiacchezza ben adatta all'età, assecondando la volontà dell'autore, e riuscendo a suscitare forti sentimenti nel pubblico e compassione per le sofferenze del re. E benché, secondo la mia opinione, nelle scene in cui Lear è pazzo, Mr. G.[arrick] sbagli, in molti altri momenti la sua perizia e la sua esecuzione meritano l'applauso più grande. Raramente ho visto chi lo eguagliasse nel passo in cui esprime quella mescolanza di gioia e confusione

Non era piacevole averne mille con rossi spiedi ardenti venire fischiando su di loro?³⁵

E nemmeno può essere facilmente superato dove Lear si tortura mentalmente, e quando sviene, esausto. La fase precedente, e il momento stesso del mancamento sono eseguiti in modo inimitabile da Mr. G.[arrick]: vi è una specie di pallore nel suo viso, gli arti si bloccano, come solo le parole stesse di Shakespeare possono descrivere,

Egli è davvero un surrogato della morte³⁶.

Non posso congedarmi senza ringraziarlo particolarmente per lo spettacolo da lui offerto quando si riprende dalla follia e si ricongiunge a Cordelia. Le passioni della gioia, della tenerezza, della pena e della vergogna sono mescolate in maniera talmente magistrale, che la loro imitazione farebbe onore al pennello di

³⁵ «Was it not pleasant to have a Thousand with red-hot Spits come hizzing in upon them?». N. TATE, *King Lear*, III, 3, vv. 102-103. Simili a SHAKESPEARE, III, 6, vv. 15-16, ma il contesto è diverso, pur esprimendo in entrambi i casi la follia di Lear.

³⁶ «He is indeed Death's Counterfeit». L'espressione "death's counterfeit", è di Macduff (perciò in *Macbeth*), quando dopo aver scoperto l'assassino di Duncan, descrive la scena del delitto in preda al terrore. SHAKESPEARE, *Macbeth*, II, 3, v. 76, ma non è citato alla lettera da Foote.

un Rubens, o di un [Michel] Angelo.

L'ultimo esempio che sottoporro all'attenzione del lettore è quello in cui Mr. G.[arrick] esprime la stanchezza, l'estenuazione e allo stesso tempo l'atteggiamento virile e marziale nel rivolgersi ai suoi ministri dopo aver udito gli ultimi disumani ordini impartiti da sua figlia. Potrei solo aggiungere un'osservazione, ma non essendo in sintonia con l'attore (benché possano essere portati a sua difesa molti argomenti), e avendo promesso di non menzionare altre sue mancanze, resterò in silenzio. Per una volta sono comunque grato a Tate per aver alterato Shakespeare, poiché mi ha evitato di commentare la maniera in cui Mr. G.[arrick] muore, sulla quale ci sarebbe da discutere³⁷.

Infine il compito è concluso, e mi riterrei soddisfatto se queste annotazioni sparse contribuissero a migliorare il gusto del pubblico, o insegnassero qualcosa ad un grande, mi piacerebbe dire perfetto, attore.

Ora a reclamare la nostra attenzione è Mr. Q.[uin]. Vista la sua superiorità nel personaggio di Othello, universalmente riconosciuta fino a quando a scalfirla è arrivato un nuovo giovane attore da Dublino, può essere divertente contrapporre questi due grand'uomini nella parte, e stabilire chi meriti la corona d'alloro³⁸.

Quanto la figura di Mr. G.[arrick] è minuta e insignificante, così quella di Q.[uin] è massiccia e ingombrante. E come il primo è inadatto a personaggi che necessitano un aspetto importante e dignitoso, così lo è il secondo per quelli che richiedono agilità e movimento³⁹.

G.[arrick] ha una voce con grande varietà di accenti, ma priva di potenza e di resistenza, mentre quella di Q.[uin] raramente perde colpi, ma è monotona, talvolta un po' noiosa per chi lo ascolta. I movimenti di G.[arrick] sono variati, ma a volte eccessivi, quelli di Q.[uin] sono sempre uguali, in tutte le circostanze e per tutte le passioni.

B.[arry] deve ringraziare la natura più degli altri due. È alto ma non goffo (intendo quando non è in movimento), ed è bello senza effeminatezza; la voce è dolce e persistente, ma dai toni troppo morbidi per esprimere passioni diverse da

³⁷ Nel suo adattamento Tate, tra le varie modifiche, decise di dare un lieto fine alla tragedia non facendo morire Lear. Cfr. nota 154, p. 72. Foote fece del modo di morire in scena di Garrick l'oggetto di una delle sue più apprezzate imitazioni. Uno spettatore che assistette spesso ai suoi spettacoli, Tate Wilkinson, vari anni più tardi ricorderà: «Era molto severo anche con Garrick, il quale aveva una certa tendenza ad esitare (specialmente nelle scene in cui moriva), come nel personaggio di Lothario (in *The Fair Penitent*): “adorns my fall, and chea – chea – chea – chea – chea – charms my heart in dy – dy – dying”». T. WILKINSON, *Memoirs of His Own Life*, cit., vol. I, p. 26.

³⁸ Foote si riferisce a Spranger Barry, giunto da poco da Dublino, che debuttò nella parte di Othello al teatro di Drury Lane il 4 ottobre 1746. Il successo fu tale da decretare immediatamente la preferenza del pubblico per la sua interpretazione rispetto a quella del precedente detentore del ruolo James Quin.

³⁹ Fig. 7.

quelle più dolci, come la pena, l'amore, la pietà, ecc. Ora dovrei descrivere i loro lineamenti, ma il personaggio nel quale saranno esaminati prevede il volto ricoperto di nero, e pertanto, nascondendo in tal modo i movimenti dei muscoli, non possiamo stabilire a chi debba andare la preferenza. Solo un'osservazione generale: se il nero fosse rimosso, Q.[uin] prevarrebbe nelle scene dove esprime collera, B.[arry] in quelle dove è affettuoso.

Così armati, i due eroi si affrontano dunque in Othello. Grazie alla sua esperienza del palcoscenico, e alla potenza della voce, nell'opinione di molti Q.[uin] si guadagna il primo punto. Secondo il mio parere, tanto per parlar chiaro, li condannerei entrambi. A causa della mancanza di varietà, la storia narrata dal vecchio gentiluomo [Quin], ci intrattiene ben poco, certo non quanto prese Desdemona, e quella del giovane [Barry], risulta troppo piatta e scialba⁴⁰.

Come disse un oratore romano ad un cliente che gli aveva raccontato un'ingiustizia subita da un suo vicino: «Amico, questo resoconto non può essere autentico, il tuo racconto è troppo freddo; se avessi veramente subito quanto da te lamentato, la tua rabbia, nel riferirlo, sarebbe pari al torto ricevuto». Come può dunque Othello, un uomo d'onore, e un soldato, sentirsi accusare di aver usato incantesimi, di aver fatto ricorso a stregonerie, e rispondere senza difendere con calore la propria reputazione. E nemmeno sarebbe facile per un uomo della sua tempra, che ha fatto del duro giaciglio di guerra un soffice letto di piume, tornare con la mente alle battaglie, agli assedi, ai terribili eventi occorsigli senza essere agitato nel racconto, senza mostrare diverse emozioni, adatte ad esprimere i vari accidenti della sua vita. Giriamo lo sguardo al comportamento di uno dei vostri compagni, mentre racconta un'avventura che abbia poco a che fare con il soggetto che ci sta di fronte. Le vostre osservazioni, in quel caso, sarebbero più convincenti di qualsiasi argomento io possa produrre. La scelta di B.[arry], in questo passaggio, sembra avvicinarsi al bersaglio più di quella dell'altro, ma forse per inesperienza, o per timidezza, la sua esecuzione è molto insufficiente. La prima causa può essere presto superata, mentre la seconda, derivando da scarsa sicurezza in se stesso, è in qualche modo una prova di rispetto e deferenza per il giudizio del pubblico, e dunque deve essere accolta con la massima indulgenza.

Il secondo atto vede Othello e Desdemona a Cipro, dove l'estasi di entrambi è accresciuta dal timore provato da ognuno dei due per l'altro durante la precedente tempesta. Qui la dolcezza e l'ampiezza della voce di B.[arry] sono molto superiori a quella di Mr. Q.[uin]. Anche se, a dire il vero, c'è una mescolanza di angoscia e di gioia poco appropriata in questo punto, e che sarei contento fosse evitata. La prossima scena è quella in cui Jago imbastisce la calunnia a danno del

⁴⁰ Foote si riferisce ovviamente alla terza scena del primo atto, quando Othello, sollecitato dal Doge, racconta di come la narrazione della propria vita piena di avventure e di dolori abbia suscitato pietà e amore in Desdemona.

luogotenente: qui si potrebbe pensare che l'ora, il luogo e le persone dovrebbero fornire sufficienti indicazioni all'attore, e tuttavia né Q.[uin] né B.[arry] la interpretano correttamente. Il primo ha dignità senza rabbia, il secondo rabbia senza dignità. Quando il primo rimprovera i ribelli ricordando loro di essere in una città in stato di guerra,

In subbuglio, con la gente piena di paura⁴¹.

Il suo modo di pronunciarla è impassibile come quando dice

Padri, siamo ancora una volta riuniti a consiglio⁴².

Invece il contegno del secondo, quando destituisce Cassio dal suo incarico, è quello di un gentiluomo che congeda un *valet de chambre*⁴³, non quello di un generale che degrada un ufficiale, ed è ancora sbagliato il modo di rivolgersi a Montano, giacché i suoi rimproveri sono privi sia di calore sia di amarezza. Non posso concludere l'esame di questo passo senza rendere merito a Mr. B.[arry], che nel momento in cui esce si rivolge a Desdemona con una tenerezza molto ben espressa, e passa con grande proprietà dal furore del guerriero al desiderio dell'innamorato.

Ma ora dobbiamo apprestarci a concentrare la nostra attenzione sul terzo atto, alla scena piena di movimento. Qui davvero vorrei disporre di uno spazio ben più ampio di quello concesso da questo trattato, poiché così potrei tentare di corrispondere il mio piccolo tributo al genio dell'autore, mentre allo stesso tempo tento di rendere giustizia al talento dell'attore. Purtroppo, i limiti che mi sono imposto impediscono di fare le mie considerazioni sul primo, il quale comunque mi assisterà nelle osservazioni sul secondo.

L'errore più grande di cui devo far carico gli attori in questa scena, è di tradire il fatto di sapere già quanto sta per accadere. In altre parole, di mostrare gelosia prima che ve ne sia motivo. In tutte le battute in cui cerca di lavorarsi Othello per portarlo dove si è prefissato, Jago non allude minimamente alla possibile infedeltà di Desdemona, fa solo intendere all'amico di essere a conoscenza di un segreto che lo può riguardare, ma che però non vuole svelargli. Othello può nutrire qualche dubbio sull'integrità di Cassio, ma non cova il minimo sospetto sulla virtù della moglie. L'errore di solito inizia con «Ah!», quando Mr. Q.[uin] lo esprime come se stesse riflettendo. B.[arry] invece con ira. Per essere in grado di determinare meglio

⁴¹ «Yet wild, the people's hearts brimful of fear». SHAKESPEARE, *Othello*, II, 3, v. 207.

⁴² «Fathers, we once again are met in Council». Frase probabilmente presente nell'*acting-text* usato nei teatri, ma assente in Shakespeare.

⁴³ In francese nel testo.

quale delle interpretazioni è da preferire, si consideri l'intero passaggio.

Othello. Devo sapere cos'hai in mente.

Jago. Vi è impossibile, anche se aveste il controllo del mio cuore; non lo saprete, ecc.

Othello. Ah!⁴⁴

La collera di fronte all'ostinazione di Jago è abbastanza naturale, ma perché la gelosia dovrebbe insorgere qui, e non in qualsiasi altro momento precedente del dramma? E inoltre, in questo modo viene sminuita l'abilità di Jago, il quale vedendo invece come la ragione di Othello sia spodestata da un torrente di passioni contrastanti, coglie l'occasione per instillare nella sua mente un sospetto che, in un altro momento, non sarebbe mai potuto entrare. E così, con nessun'altra preparazione – come quando scoppia una tempesta che lui saprebbe bene come evitare –, viene fuori all'improvviso con

Ah, guardatevi dalla gelosia⁴⁵.

Questa secondo me è la più ovvia interpretazione del passo, e perciò decreto la mia preferenza a B.[array]. Secondo l'opinione di Mr. Cibber, Q.[uin] è più che eccellente nel suo tentativo di nascondere a Jago la pena e l'angoscia procurategli dal dubbio su sua moglie

No, no, per nulla⁴⁶.

Ma poi è decisamente al di sotto del suo rivale nella battuta

Quest'uomo è di rara onestà⁴⁷.

Questo discorso è una mistura di cauto ragionamento e accessi di ira selvaggia: Q.[uin] lo interpreta sotto la prima luce solamente, laddove B.[array] recita con grande energia nella prima parte, e con tono pacato nell'altra. Il suo furore inizia a

Se dovessi aver la prova che ella è un falco selvaggio⁴⁸.

⁴⁴ «*Othello*. [...] I'll know thy thoughts. *Jago*. You cannot, if my heart were in your hand; Nor shall not, [...] *Othello*. Ha!». SHAKESPEARE, *Othello*, III, 3, vv. 167-169.

⁴⁵ «O, beware, my lord, of jealousy». *Ivi*, III, 3, v. 169.

⁴⁶ «Not a jot, not a jot». *Ivi*, III, 3, v. 219.

⁴⁷ «This fellow's of exceeding honesty». *Ivi*, III, 3, v. 262.

⁴⁸ «[...] If I do prove her haggard». *Ivi*, III, 3, v. 264.

E si quietata

Forse perché sono negro⁴⁹.

Allora un'improvvisa riflessione distrugge la sua freddezza, ed è il pensiero di averla perduta, a condurlo all'unica soluzione, ossia a detestarla, e da lì a precipitare verso una nuova tempesta di disperazione e di frenesia. Né il poeta è meno ripagato dall'interpretazione di B.[arry] quando entra Desdemona. Il passaggio repentino dal turbinio alla calma, e la dolcezza che la accompagna, insieme al suo comportamento quando lei esce, è magistrale e commovente. Q.[uin] ha invece la predominanza all'inizio della scena successiva,

Che percezione avevo io⁵⁰.

Le lacrime qui non c'entrano. E proprio a questo punto, posso opportunamente dare un consiglio a B.[arry].

Non dubito vi sia stato detto più volte, signore, che le vostre espressioni di dolore e di tenerezza sono molto appropriate, e chi ve lo ha detto era nel giusto. Ma non permettete a questa convinzione di degenerare in una prostituzione della vostra abilità: non solo ne avrebbe detrimento la considerazione di cui godete presso i più saggi, ma, indulgendo nel sentimento e applicandolo indiscriminatamente, si alleggerirà e si indebolirà anche nell'opinione di chi è meno assennato: se strillate un minuto di gioia e un altro di dolore, come in Lord Townly⁵¹, c'è chi sarebbe perplesso perché non saprebbe se siate arrabbiato o felice, e nel caso menzionato, un certo grado di ira sarebbe da preferirsi al dolore.

La conclusione del secondo discorso contiene, in verità, accenti di dolore. «L'occupazione di Othello è finita!»⁵², ben calcolata dall'autore a vantaggio dell'attore. La collera derivante dalla vista di Jago, causa immediata dell'afflizione di Othello, crea un efficace contrasto con il calmo e rassegnato sconforto che la precede. Né l'esecuzione di Q.[uin] né quella di B.[arry] mi sembrano all'altezza, nei punti cruciali del discorso che inizia con

Sciagurato, provami⁵³.

⁴⁹ «[...] Haply for I am black». *Ivi*, III, 3, v. 267.

⁵⁰ «What sense had I [...]». *Ivi*, III, 3, v. 343.

⁵¹ Personaggio principale della commedia di Colley Cibber *The Provok'd Husband* [Il marito provocato] (1728), nel quale Barry aveva debuttato con successo il 3 gennaio 1747 al teatro di Drury Lane. Una delle poche parti comiche nelle quali l'attore fu molto apprezzato.

⁵² «[...] Othello's occupation's gone». SHAKESPEARE, *Othello*, III, 3, v. 362.

⁵³ «Villain, be sure [...]». *Ivi*, III, 3, v. 364.

Lo considero un discorso unico poiché quelle piccole pause come

Mio signore? [...] A questo punto?⁵⁴

non sono intese come interruzioni, ma collocate ad arte per dare a Othello la possibilità di prendere fiato. Le pose e l'azione di B.[array], e i movimenti barcolanti di Jago, convogliano un'idea forte del conflitto, ma non sconvolgono con forti emozioni di terrore. E nemmeno il modo di Q.[uin] di arrabbiarsi e calmarsi, e poi di arrabbiarsi di nuovo, corrisponde alla mia concezione di questo passaggio. C'è un legame a tenere insieme tutto il discorso, e attraversare il palcoscenico per dare alla mente la possibilità di raffreddarsi è un errore che non ritenevo Mr. Q.[uin] potesse commettere, con la sua esperienza. Non ammiro molto come recitano qui né Q.[uin] né B.[array]. Il ringhio del primo è lungi dall'essere corretto, così come lo sbraitare del secondo. Al primo manca il furore, al secondo un'energia vigorosa, che il volume alto della voce non può mai portare con sé. Un volume in ottavo conterrebbe a malapena lo spazio sufficiente per un'analisi critica accurata dei difetti e dei pregi di entrambi i gentiluomini in questa parte.

Perciò impegnerò il lettore solo con poche altre annotazioni attraverso le quali – aggiunte alle precedenti –, egli sarà in grado di esprimere un giudizio di cui Shakespeare sarebbe molto grato.

La grande difficoltà che l'attore deve affrontare in questa parte è quella di suscitare nelle menti del pubblico una compassione superiore, se possibile, a quella che certo provano per sua moglie. A questo scopo, la lotta interiore e le convulsioni che lo agitano e lo torturano quando si risolve ad ucciderla non potrebbero essere dipinte in modo più efficace, né l'atto stesso potrebbe essere accompagnato da troppa pena o tenerezza: in breve, si deve rendere l'assassinio di Desdemona un sacrificio all'onore ferito dell'eroe, e non la soddisfazione di una passione diabolica.

Non mi ha spinto l'odio, ma l'onore⁵⁵.

Queste sono quasi le ultime parole di Othello. Sicuramente nessun personaggio è stato più frainteso, sia dal pubblico sia dall'attore, di quello che ci sta di fronte, un personaggio di cui è stato misconosciuto l'animo tenero, compassionevole e umano, e considerato invece un crudele, un sanguinario, un ostinato selvaggio. Non vi è espressione in lui, perfino quando non gli resta più alcun dubbio sulla lussuria della moglie, che non sia fortemente accentuata dall'amore e dalla pietà. Con quale difficoltà, con quale tormento mentale egli decide di

⁵⁴ «My noble Lord. [...] Is't come to this?». *Ivi*, III, 3, vv. 372; 368.

⁵⁵ «For naught I did in hate, but all in honour». *Ivi*, V, 2, v. 301.

avvelenarla, e ciò non prima di aver ricordato le sue piccole virtù, come l'abilità nel cucito. Né il suo comando

Procurami del veleno, Jago⁵⁶.

viene da lui pronunciato prima di aver usato ogni argomento in sua difesa, e dopo aver cercato, inutilmente, tutte le possibili alternative.

Come cambia volentieri il mezzo con cui darle la morte, con uno che gli appare più corretto:

[*Jago*] Strangolatela nel suo letto, proprio nel letto che ha contaminato.
Othello. Giusto! Molto giusto⁵⁷.

E quale ansia e attenzione egli presta alla parte immortale di lei, perfino nell'istante prima della sua morte; in quale commovente maniera la ammonisce contro il pericolo di commettere un peccato che la potrebbe dannare:

Dolce anima, attenta a non spergiurare⁵⁸.

E ancora, con quanta sincerità egli si augura che la sua breve preghiera venga accolta,

Amen, con tutto il mio cuore⁵⁹.

Insieme a ciò, considerate il suo comportamento dopo la scoperta dell'innocenza di lei, e poi ditemi se non sono l'affetto, l'amore, la pena e la pietà che B.[array] mescola in ogni evento degli ultimi due atti, oppure il rigido, brutale, insensibile comportamento di Q.[uin] ad essere più aderenti al vero carattere di *Othello*.

Non posso non ricordargli, nonostante quanto ho detto sugli errori commessi da Mr. B.[array] in vari punti del dramma – per i quali a suo favore ha le scusanti della giovinezza e dell'inesperienza, e concedendogli perciò il tempo per emendarsi – che se però continuerà con ostinatezza con la sua vanità, deve attendersi un pubblico ammonimento. Lo lascerò dunque con un ultimo consiglio, sul suo portamento: nell'esprimere il dolore, a causa di una cattiva abitudine, egli pro-

⁵⁶ «Get me some Poison, Iago [...]». *Ivi*, IV, 1, v. 199.

⁵⁷ «Strangle her in the bed she hath contaminated. *Othello*. Good! the Justice of it pleases». *Ivi*, IV, 1, vv. 202-204. Ho riportato i versi indicati da Foote, leggermente diversi da quello dell'edizione di riferimento da me usata.

⁵⁸ «Sweet soul, take heed of perjury». *Ivi*, V, 2, v. 54. Come i precedenti, questo verso è un po' diverso dall'edizione di riferimento.

⁵⁹ «Amen, with all my heart». *Ivi*, V, 2, v. 36.

tende il capo e sposta il corpo dal baricentro facendolo barcollare. Per avere un'immagine più precisa della descrizione della sua figura, prendete questo verso di Pope,

E come un serpente ferito, si trascina lentamente⁶⁰.

Per non parlare di quando allaccia insieme le mani, un gesto goffo, o compiuto goffamente, che tuttavia quand'anche fosse aggraziato risulterebbe comunque ripetuto troppo spesso.

A mia memoria, non vi è alcuna parte più di questa basata su quanto il poeta laureato chiama figurativamente il ritornare della pallina⁶¹. Io sfido il miglior Othello mai nato a riuscire ad esprimere con proprietà sia l'eroe sia l'amante geloso senza l'assistenza di un compagno adeguato, né d'altra parte l'abilità di Jago può essere messa nella giusta luce senza un Othello attento. Pensiamo allora, essendo questi personaggi così intimamente collegati, di dedicare qualche frase al malvagio più astuto, mellifluo, e calcolatore la cui infamia sia dovuta alla penna di un poeta.

Se cedessi ai pregiudizi del pubblico, ora dovrei supplicare, non solamente chiedere il suo rispetto per un attore che, nella parte di Jago, è almeno al livello di ogni Othello generato da questa epoca. Essendo però il mio scopo attuale di smascherare l'ignoranza e le assurdità, benché protette dalla popolarità faziosa, e di far emergere dall'oscurità il valore vero, anche se schiacciato dalla stupidità e dalla partigianeria, ecco cosa penso sinceramente di Macklin nel personaggio di Jago⁶².

Sia nostro primo obiettivo quello di individuare in quale luce (con riguardo alla condizione e alla fortuna) Shakespeare ci presenta Jago. Possiamo azzardare l'ipotesi che sia un subordinato del generale, forse al suo personale servizio, come farebbe ritenere il compito dato ad Emilia,

Ti prego, che tua moglie si occupi di lei⁶³.

⁶⁰ «And, like a wounded Snake, draws his slow Length along». Foote cita ancora una volta liberamente Alexander Pope, *An Essay on Criticism*.

⁶¹ Il riferimento è a Colley Cibber, in quegli anni divenuto poeta laureato come riconoscimento ufficiale dei suoi meriti letterari; titolo grazie al quale però, specialmente nel mondo teatrale, Cibber veniva considerato con un certo scherno. Quanto all'espressione "il ritornare della pallina" (the returning of the ball), si tratta della spiegazione del termine "rest", proprio del gergo sportivo del tennis. Cibber ne fa cenno nella sua *Apology...* cit., vol. I, p. 148, quando paragona la velocità e la sincronicità nello scambio delle battute tra due attori comici attivi nel periodo della Restaurazione, James Nokes e Anthony Leigh, con quella di due tennisti che giocano.

⁶² Charles Macklin, che aveva già in repertorio il ruolo di Jago, stabilì una *partnership* duratura con Spranger Barry in questa tragedia, e contribuì alla sua preparazione nella parte. Barry accettò di buon grado i suoi insegnamenti benché Othello fosse un personaggio con il quale aveva già avuto grandi consensi a Dublino.

⁶³ «I prithee let thy wife attend on her». SHAKESPEARE, *Othello*, I, 3, v. 296.

Ciò credo possa essere dato per acquisito, e d'altra parte vediamo spesso Othello assegnargli incarichi senza alcuna relazione con la sfera militare:

Va' tu al porto e fa' sbarcare i miei forzieri.
Conducete qui Desdemona⁶⁴.

Dal mio esame ho trovato un solo punto in cui Jago esprime il proposito di disubbidire agli ordini del suo padrone,

Quest'incarico non mi piace⁶⁵.

Molte altre ragioni potrebbero però indicare una uguaglianza di condizione, e così a tale proposito non si può giungere ad una conclusione opposta a quella avanzata. Mi sono dilungato perché su questo punto si fonda la valutazione complessiva dell'interpretazione di Macklin.

Vale a dire, che se non vi fosse differenza di condizione tra questi personaggi se non quella stabilita dalla gerarchia militare, se cioè l'ordinamento dell'esercito veneziano fosse simile al nostro, il comportamento di Macklin sarebbe sbagliato. Se invece la situazione di Jago fosse quella da me ipotizzata, il suo contegno ossequioso e distaccato sarebbe corretto sotto il profilo critico, e la sentenza dei suoi rivali e dei suoi detrattori errata e fuori luogo.

Andiamo avanti esaminando ora l'aspetto di Macklin in questo personaggio. Penso si sia d'accordo che le sue membra sono adatte all'interpretazione del malvagio. Tuttavia è stato obiettato che la natura gli abbia negato la possibilità di esprimere l'uomo onesto, sincero e aperto: in altre parole, la possibilità di interpretare bene, di questo personaggio, i momenti in cui è ipocrita. Se questi arguti gentiluomini mi vorranno favorire dicendomi quali principi abbiano seguito nel formulare il giudizio, riterrò la critica meritevole di una risposta. Benché i tratti del viso di Macklin siano veramente sgraziati, sono sicuro della sua capacità di apparire più o meno furfante a seconda dei casi, ciò che tanto io, loro o il poeta ha il diritto di aspettarsi da lui.

L'abilità e il discernimento di Macklin nel terzo atto non potranno mai essere elogiati a sufficienza. Ho visto un rinomato attore, che si pavoneggiava con l'infima ambizione di essere un grande attore, mentre si spolmonava e si spaccava l'ugola, e i nostri timpani, allo scopo di strappare un *bene*⁶⁶ dalle incompetenti e ruvide mani del pubblico della galleria⁶⁷. Sia dovuto o no al particolare merito di

⁶⁴ «Go to the bay and disembark my coffers». *Ivi*, II, 1, 209. «Fetch Desdemona hither». *Ivi*, I, 3, 120. Quest'ultima battuta è del Doge, non di Othello.

⁶⁵ «I do not like the office». *Ivi*, III, 3, 415.

⁶⁶ In italiano nel testo.

⁶⁷ È possibile che ancora una volta l'allusione sia a Garrick.

Macklin l'evitare di sembrare più importante o cercare di avere maggiori riconoscimenti di quelli che l'autore ha pensato di porre nel personaggio, la sua condotta sobria e modesta ci insegna quanto sul palcoscenico egli sia superiore per qualità e carattere. Oh! Alla malora quegli smargiassi, roboanti zotici. Via, via, voi Erodi, andate, e imparate che i sentimenti e le passioni possono avere forza ed energia senza schiamazzo e frastuono. Correggetevi, tromboni! Altrimenti, per Talia, Clio, e tutte nove quante sono, la cui ispirazione avete malamente ingiuriato, vi attaccherò direttamente di fronte al pubblico, e con il flauto di Gracco, vi costringerò alla moderazione, voi arpie!

Ma procediamo. Oh, ahimè! Buon dio! Che furia scatenata sono: venga il vaiolo a tutti questi tizi che mi hanno causato il travaso di bile. Sono poco adatto ai panegirici, ed essendo Macklin una bestiaccia tale da non offrirmi alcuna possibilità di imbastire invettive e satire sulla sua interpretazione in questo dramma, con lui concludo qui, e riprenderò quando sarò nella migliore disposizione per rendere giustizia al suo merito, e alla mia opinione.

Sospetto si possa pensare che Mr. Q.[uin] fa una bizzarra figura in questo pamphlet. Giusto o sbagliato che sia, egli così mi appare, e così ve lo presento. Fatta eccezione per due personaggi seri, il valore di Mr. Q.[uin], come attore tragico, secondo il mio parere non è molto alto. Nei drammi di Shakespeare, dove vi è pochissima declamazione e dove devono essere espresse le passioni, Mr. Q.[uin], al di là di alcune sue deficienze naturali, mi sembra mancare di un requisito senza il quale nessun attore potrà mai piacermi, e cioè il sentimento.

Sebbene a questo gentiluomo non si addica il coturno, nessuno ha successo più di lui con il socco: con piacere, se ciò fosse rientrato nello scopo di questo scritto, gli avrei tributato il giusto riconoscimento per il piacere procuratomi nell'interpretare *Falstaff*, *Maskwell*⁶⁸, e tutte le sue parti comiche. Ma se il pubblico accoglierà con favore questi miei sforzi, la sua bravura, e quella degli altri compagni che coltivano la stessa vigna, saranno presto l'argomento di un altro pamphlet⁶⁹.

E ora, lettore, spero tu abbia la pazienza di elargirmi la tua attenzione mentre dedico poche frasi a me stesso e al mio lavoro. Un giovane autore, quale ritengo di essere e come spero di venire riconosciuto, ha una sorta di diritto a riservare a se stesso due pagine. D'altra parte devo dire che in questo caso non avrei reclamato tale diritto se il mio editore non mi avesse informato che la mia opera era

⁶⁸ Sir John Falstaff, personaggio presente in tre drammi di Shakespeare (*Henry IV, parte I; Henry IV, parte II; The Merry Wives of Windsor*) fu una delle parti di maggior successo di Quin. Maskwell è il protagonista della commedia di William Congreve *The Double Dealer* [L'ipocrita] (1693).

⁶⁹ Foote tenne fede al proposito, e quello stesso anno pubblicò *The Roman and English Comedy Consider'd and Compar'd. With Remarks on "The Suspicious Husband" Consider'd and Compar'd. And An Examen into the Real Merit of the Present Comic Actors*, London, T. Weller, 1747.

troppo corta di almeno mezzo foglio: siete dunque chiamati a considerare quanto segue non come qualcosa di calcolato per dare informazioni o per intrattenere, ma per soddisfare il vorace appetito di coloro che insistono a voler divorare un certo numero di righe e di parole in cambio dei loro dodici *pence*.

Andiamo avanti, allora. Questo trattato è un —, un —, un —; che il d—o mi porti se so cosa dire: come si può tirar fuori qualcosa per forza. Aspettate, fatemi pensare: Oh! Ora ci sono, volevo dire che questo trattato (la cui potenza si confronterà con quello dell'idra, ovvero del pregiudizio) avrà molti nemici, non ho dubbi. Ciò sicuramente procurerà grande divertimento ai frequentatori di una certa *coffee-house*: mi sembra già di vedere gli ingiuriosi tiranni raccogliersi intorno al mio primogenito, mia prima, unica speranza. Guardate come lo lacerano! Ora, ora, lo maciullano. Oh! Il mio povero piccolo.

Non avete bambini, macellai! Se li aveste, il pensiero di loro avrebbe stimolato il vostro rimorso⁷⁰.

Ma cosa fa brontolare quel meschino, invidioso, ringhioso individuo, proprio lui, il cui unico interesse è di abbattere quell'uccellino

che s'innalzerebbe a più nobili altezze facendo armonioso il bosco⁷¹.

Foraggio per i critici. Bene, ragazzo! Io ho un vantaggio su di te, e cioè che ho servito un uomo nella mia vita, le tue chiacchiere sono insolenti, il tuo silenzio maligno, e le tue opere così pessime che hai negato ai critici l'autorità di scoprirvi errori. L'apprendista di un avvocato, e anche uno scribacchino, che non ha letto altro se non

Questo atto certifica...⁷²

in vent'anni ha accumulato abbastanza conoscenza da scoprire le tue macchie, tu schifosa escrescenza, tu verme strisciante.

Bravo, in fede! Penso che quest'ultimo periodo sia abbastanza aspro: chissà, con poca fatica potrei acquisire una volgarità sufficiente a fare di me un eccellente

⁷⁰ «You have no children, butchers; if you had, / The thought of them would have stirred up remorse». SHAKESPEARE, *Henry VI* (parte III), V, 5, vv. 62-63. Si tratta dell'invettiva della regina Margherita contro Gloucester.

⁷¹ «that would rise to nobler heights, and make the grove harmonious». T. OTWAY, *Venice Preserv'd*, II, 2. La battuta è di Pierre.

⁷² «This Indenture Witnesseth»: formula giuridica posta come incipit dei più comuni atti notarili. Sicuramente il riferimento è autobiografico, perché Foote frequentò la facoltà di legge senza però concludere gli studi.

giornalista politico. Sono perciò avvertiti tutti coloro che vorrebbero sottoscrivere le opinioni sopra esposte, siano essi lords, poeti, ufficiali in servizio, fuori servizio, espulsi dall'esercito, o preti spretati, che incontrerò alla porta accanto al *Wild Beasts* a Charing Cross ad ogni ora del giorno domeniche escluse.

Ma per tornare ai miei critici della *coffee-house*. Cosa fa ridere a crepapelle quel terzetto laggiù nell'angolo? Il mio lavoro, suppongo: sì, sì, è proprio così. «Bene, signore, qualche obiezione?» «Mah, signore, mi sembra tutta una incoerente tiritera: inoltre, cosa mi importa della reputazione di G. [arrick] come autore?» «In verità, signore, a voi che prestate attenzione solo al tempo presente, ben poco. Ma per noi, geni lungimiranti di quest'epoca, i cui nomi saranno immortalati dalle nostre opere... molto, molto, signore! A chi devono essere riconoscenti per la loro fama quanti vissero nell'età augustea? Non certo alle vittorie di Cesare, né alla politica di Mecenate, ma ai prodotti dei loro fratelli scrittori, a Ovidio, a Orazio e a Virgilio. Questi, questi sono gli uomini che fanno grande o condannano un'epoca. Volgete lo sguardo alle Fiandre, oppure esaminate i trattati conclusi negli ultimi trent'anni, e poi ditemi se riuscite a trovare qualche traccia lasciata dalle vittorie di Marlborough. E ditemi invece se esiste in questa città un uomo intelligente che non abbia arricchito la propria mente grazie all'immaginazione di Shakespeare, alla regolarità di Addison, all'arguzia e allo humour di Congreve, alla filosofia di Newton e di Locke».

Avrei molto altro da dire su questo soggetto, ma lo stampatore mi dice che ora c'è materiale a sufficienza, e così, lettore,

Il vostro umile servitore.

ARTHUR MURPHY
(1727-1805)

On the Profession of Acting, in «Gray's-Inn Journal», 8th september 1753.

Profilo biografico

Drammaturgo di origine irlandese, fu anche giornalista, attore, impresario, contabile e avvocato. La sua attività di giornalista politico e di critico teatrale è legata a molti importanti periodici, alcuni diretti da lui stesso, quali il settimanale «Gray's Inn Journal», e «The Entertainer», fondato subito dopo la chiusura del precedente nel 1754, e firmato con lo pseudonimo “Charles Mercury”. Tra il 1757 e il 1758 collaborò al «London Chronicle», occupandosi della rubrica teatrale. Debuttò come attore nel 1754, interpretando Othello al Drury Lane, e recitando in quel teatro e al Covent Garden per tre stagioni, dopo le quali ebbe termine la sua carriera sul palcoscenico. Grazie ai contatti stabiliti con la sua attività di giornalista politico, intraprese allora la professione di avvocato, e nello stesso periodo cominciò anche a scrivere drammi. Dopo un inizio un po' incerto, raggiunse la grande fama con la versione inglese dell'*Orphelin de la Chine* di Voltaire, rappresentata nel 1759. Il successo della tragedia aprì la strada ad altre pièces, ad esempio *The Way to Keep Him* [Come trattenerlo] (1760) da *La nouvelle école des femmes* di Moissy, *All in the Wrong* [Tutto per il verso sbagliato] (1761) e *The School for Guardians* [La scuola dei tutori] (1767), ispirate più o meno apertamente a Molière. Un successo addirittura trionfale fu tributato alla tragicommedia *The Grecian Daughter* [La figlia greca] (1772), che tenne il palcoscenico per i successivi cinquant'anni. Nel 1801 pubblicò una biografia di David Garrick, largamente derivata da quella di Thomas Davies, mentre la morte gli impedì di portare a termine quella di Samuel Foote, con cui per alcuni anni a partire dal 1761 aveva condiviso la gestione del teatro di Drury Lane nel periodo estivo.

Nota al testo

Quando Arthur Murphy scrisse l'articolo *On the Profession of Acting*, qui tradot-

to quasi integralmente e annotato, era da anni un attento osservatore del mondo teatrale e un assiduo spettatore, ma non aveva ancora calcato il palcoscenico come attore. Lo avrebbe fatto l'anno successivo, in concomitanza con la chiusura del settimanale «Gray's Inn Journal», fondato da lui stesso nel 1752 e dove pubblicò anche questo articolo. Non fu il sacro fuoco dell'arte ad indurlo a intraprendere la professione, se davvero lo fece perché intravide la possibilità di sanare dei debiti contratti confidando in un'eredità che però, alla fine, non era arrivata. E se è vero che tre stagioni dopo, raggiunto il suo scopo, diede il definitivo addio alle scene¹. Dall'episodio non si deve trarre la conclusione che intraprendere la carriera di attore fosse facile, né che la recitazione potesse essere remunerativa per tutti: le documentate difficoltà di molti attori nell'ottenere un ingaggio ne sono tangibili testimonianze. Murphy era ben introdotto nell'ambiente e probabilmente si era rivelato un discreto attore, ma evidentemente per la propria realizzazione personale puntava ad altro².

L'articolo è un'apologia della professione dell'attore, di cui traccia una storia sintetica. Murphy non fa affermazioni particolarmente significative e originali (nemmeno per l'epoca, credo), e per questo ritengo l'articolo una sorta di esemplificazione di opinioni diffuse e condivise da chi fosse persona moderatamente illuminata.

Interessante la citazione da Pope, il quale nella prefazione all'edizione delle opere shakespeariane da lui curata nel 1725 attribuiva la bassa reputazione di cui a suo avviso godevano gli attori dell'epoca di Shakespeare al fatto di esibirsi in taverne e locande, menzionando i nomi di quelli che notoriamente (ma non per Pope), erano invece teatri pubblici.

E ancora degna di nota la distinzione terminologica tra “player” e “actor” adottata da Murphy, benché non risulti convincente e chiara la spiegazione da lui fornita, da cui si intuisce che la differenziazione alla fin fine si fonda, banalmente come sempre, sulla maggiore o minore bravura di chi recita sul palcoscenico. Relativamente facile da stabilire, molto più difficile da spiegare e da descrivere.

¹ Vedi C.H. GRAY, *Theatrical Criticism in London to 1795*, New York, Columbia University Press, 1931, p. 120.

² Nello stesso anno in cui smise di fare l'attore fu accettato al Lincoln's Inn, dove fece il praticantato per esercitare la professione di avvocato.

Sulla professione della recitazione, in «Gray's-Inn Journal», 8 settembre 1753³.

—*Meum qui pectus inaniter angit,
Irritat, mulcet, falsis terroribus implet.* Orazio⁴

Con vero piacere, l'altra mattina, ho appreso dal mio amico Wildair che la stagione degli intrattenimenti teatrali sta per incominciare stasera. Questa notizia mi ha spontaneamente indotto a fare alcune riflessioni sulla professione dell'attore, in molte epoche stimata tra le occupazioni umane di più basso livello. È abbastanza sorprendente che ciò sia potuto accadere, sebbene non sia troppo difficile risalire al motivo originario.

Gli attori, se non sbaglio, fecero la loro prima comparsa nel mondo nella stessa maniera in cui il più desolato e miserabile dei nostri giorni fa la sua uscita, vale a dire, su di un carro. Con questo veicolo girovagavano di luogo in luogo, sotto la direzione di Tespi, il loro manager; e avevano il volto imbrattato dalla feccia del vino, che senza dubbio contribuiva non poco, assieme ad altre circostanze, a renderli ridicoli. E davvero, in questa situazione non ci si può stupire che fossero considerati come un gruppo di disgraziati. Poi le cose andarono migliorando a grandi passi, fino a raggiungere un livello di maggiore decenza, sebbene l'antica ignominia sia rimasta associata agli attori, e forse la loro maniera di vivere, la loro moralità, la loro condotta, e il modo come si presentavano ovunque andassero, giustificavano il fatto che non venisse cancellata quella prima impressione. Allo stesso modo, il pregiudizio si è perpetuato epoca dopo epoca, e fino a pochi anni fa le leggi stabilite dalla pubblica opinione continuavano ad essere in vigore, fino a quando esse furono abrogate a beneficio di quella minoranza la cui vita e modi rendevano pienamente meritevoli. Mr. Pope, parlando dell'età di Shakespeare, osserva: «i migliori teatri erano allora locande e taverne (il *Globe*, lo *Hope*, il *Red Bull*, il *Fortune*, ecc.), e ciò spiega perché alle vette della professione vi fossero semplici attori, non gentiluomini del palcoscenico, i quali non erano perciò ammessi alla tavola dei Lord, alla *levée* delle signore, ed erano totalmente privi di quei vantaggi di cui godono oggi, ossia di conversare con la nostra nobiltà, e di beneficiare di una vicinanza (per non dire relazione) con gente del più alto rango»⁵. Va certo dato atto di come i sentimenti del genere umano siano cambiati molto sotto questo aspetto negli ultimi anni, benché per gli uomini di buon senso, di qualsiasi età, il pregiudizio non abbia mai avuto troppo peso quando faceva

³ Edizione consultata: *The Gray's Inn Journal*, London, Vaillant, 1756, 2 voll.; vol. 1, pp. 295-299.

⁴ ORAZIO, *Epistole*, II, 1, vv. 211-213.

⁵ A. POPE, *Preface of the Editor*, in Id., *The Works of Shakespear*, London, Jacob Tonson, 1728 [1725], 6 voll.; vol. I, p. 31.

la comparsa qualcuno che si distinguesse dalla massa e oltre alle qualità richieste per il suo lavoro possedesse anche una buona intelligenza, accompagnata da modestia, cortesia e buone maniere. Così vediamo come tra i romani, l'attore Roscio fosse tenuto in grande considerazione da tutti gli uomini raffinati e di gusto. Cicerone lo amò quando era in vita, e alla sua morte offrì un immortale tributo alla sua memoria. [...]

Anche Mr. Betterton fu amico, compagno e favorito da una cerchia di uomini eminenti del nostro paese. Fu accolto a braccia aperte da personaggi come Dryden, Pope, Rowe, Addison, Congreve, Steele, e dal famoso dottor Radcliffe; e se a Mr. Garrick non sarà mai possibile avere conoscenze di tale livello la ragione è una sola: perché è molto improbabile che un numero di uomini di quello stampo possa più comparire contemporaneamente.

Un attore perfetto viene al mondo così di rado da non meravigliare, quando salta fuori tra noi un vero Prometeo con del fuoco autentico, che a lui vengano tributati applausi e ammirazione con generale consenso. Sono necessari talmente tanti requisiti per far grande un attore, e per strappare la pubblica approvazione, da stupirmi io stesso di quanto quest'arte è cresciuta nella considerazione delle persone di buon senso. Vi sono professioni che possono fare assegnamento anche su altre doti, mentre un bravo attore deve avere una bella conformazione fisica, un portamento aggraziato, un bel volto, lineamenti regolari, e occhi capaci di esprimere le più sottili oscillazioni dell'anima. Deve migliorare i suoi atteggiamenti con la costante frequentazione di gentiluomini, e a tutto ciò deve aggiungere una voce non solo in grado di articolare distintamente e con precisione ogni sillaba, ma anche di pronunciare ogni frase con grazia e armonia. Oltre a queste caratteristiche esteriori, quali sono le doti intellettuali assolutamente necessarie? Una buona intelligenza, accresciuta da una educazione liberale, un gusto e un interesse sinceri per tutte le bellezze di un autore, una giusta comprensione di ogni passo e un'idea esatta del significato di ogni parola, una conoscenza approfondita del personaggio, una immaginazione pronta e vivace che comprenda i tocchi più felici del poeta, un temperamento sensibile in grado di cogliere ogni sentimento che lo scrittore vuole sia trasmesso, e il potere di suscitarlo negli altri.

Farà intendere al lettore quanto grande sia questo potere, meglio di qualsiasi cosa io possa dire sull'argomento il brano seguente, tratto da *Hamlet*.

«Non è mostruoso che quell'attore lì solo fingendo, sognando la sua passione possa forzare l'anima a un'immagine tanto da averne il viso tutto scolorato, le lacrime agli occhi, la pazzia nell'aspetto, la voce rotta, e ogni funzione tesa a dare forma a un'idea?»⁶.

⁶ «Is it not monstrous that this player here, / But in a fiction, in a dream of passion, / Could force his soul so to his whole conceit, / That from her working all his visage wanned, / Tears in his eyes, distraction in 's aspect; / A broken voice, and his whole function suiting / With forms to his conceit? [...]». SHAKESPEARE, *Hamlet*, II, 2, vv. 553-559.

Da questo resoconto risulta chiaro che tale professione dovrebbe essere annoverata tra le arti imitative e liberali, ma allo stesso tempo devo osservare come non si debba andar troppo leggeri con chi semplicemente ripete le parole in maniera vuota e priva di ogni sentimento, o con quelli per i quali l'arte consiste nel fare una smorfia beffarda, o nello sbraitare. Ma quando ogni sguardo, gesto, e azione sono governati dall'anima, quando l'immaginazione è coinvolta, e il pubblico ne è contagiato, quando l'artista insegna nuove emozioni al nostro spirito, ci stringe l'anima con un dolore fittizio, e ci riempie di paure immaginarie, allora siamo in presenza di un genio mai abbastanza osannato. Ho spesso lamentato la povertà della nostra lingua, che non ci offre un termine sufficientemente espressivo per distinguere un tale attore dal resto della sua confraternita. Essendomi sempre sforzato di evitare di ingenerare confusione nell'esprimere le mie idee, cercherò di separare i due tipi di attore con termini il più possibile appropriati a definirli e a distinguerli, e chiamerò quindi la persona appena descritta un imitatore o un attore, e colui che invece pretende di possedere l'arte non avendo alcuna conoscenza della natura, un mero istrione⁷. In questo senso Mr. Barry sarà sempre considerato un bravo attore, e Mrs. Cibber un'attrice di irresistibile abilità. Forse sarebbe divertente esaminare la lista delle *Dramatis Personæ* di ogni teatro, e quando vi troviamo qualcuno che non sia solo "attore" esaminare come le due componenti siano mescolate, e individuare quale prevalga. Ma se al lettore piace l'idea, può andare avanti da solo.

⁷ I termini scelti da Murphy, "actor" e "player" sono sostanzialmente dei sinonimi, ed entrambi sarebbero più correttamente tradotti in italiano con "attore". Ho preferito usare come termine alternativo "istrione" per interpretare la connotazione negativa attribuita a "player" dall'autore.

CHARLES MACKLIN
(1699?-1797)

The Art and Duty of an Actor, e On Acting, in J.T. Kirkman, *Memoirs of the Life of Charles Macklin, Esq. Principally compiled from his own papers and memorandums; which contain his criticisms on and characters and anecdotes of Betterton, Booth, Wilks, Cibber, Garrick, Barry, Mossop, Sheridan, Foote, Quin, and most contemporaries; together with his valuable observations on the drama, on the science of acting, and on various other subject: the whole forming a comprehensive but succinct history of the stage; which includes a period of one hundred years. By James Thomas Kirkman, of the Honourable Society of Lincoln's Inn*, London, Lackington, Allen, and Co., 1799, 2 voll.; vol. I, pp. 362-366.

Profilo biografico

Attore irlandese, il cui vero nome è MacLaughlin, si trasferì in Inghilterra tra il 1717 ed il 1720 e recitò vari anni con compagnie di giro. Fece un primo tentativo di imporsi come attore a Londra nel 1725, quando, messo alla prova da John Rich, gli fu caldamente raccomandato di ritornarsene in provincia. Nel 1733 ebbe un ingaggio al teatro di Drury Lane, dove rimase fino al 1748, anche se non continuativamente, spesso assolvendo anche alla mansione di direttore di scena. Quel periodo comprende gli anni dell'amicizia con David Garrick, suo compagno di lavoro e del quale fu, se non addirittura maestro, certo un ascoltato consigliere. Pur essendo un attore di grandi capacità ed esperienza, il suo carattere difficile e una scarsa attitudine al compromesso lo resero spesso invisibile agli impresari. Con l'andare del tempo lavorò sempre più di rado a Londra, recitando per lunghi periodi in Irlanda. Tornò definitivamente solo nel 1773 con un ingaggio al teatro di Covent Garden, dove si esibì fino al ritiro nel 1789. Nel corso della sua lunghissima carriera intraprese un grande numero di ruoli, principalmente comici, ma la sua fama è legata soprattutto all'innovativa interpretazione del personaggio di Shylock in *The Merchant of Venice*. Ottenne grande popolarità come attore e come autore con la farsa *Love à la Mode* [Amore alla moda] (1759) e con la commedia *The Man of the World* [L'uomo di mondo] (1781), derivata dalla sua precedente

The True-born Scotsman [L'autentico scozzese] (1764) a sua volta tratta da *Nanine* di Voltaire, nelle quali interpretava rispettivamente i ruoli di Sir Archy MacSarcasm e di Sir Pertinax MacSycophant. Tra le altre parti, quelle che recitò con maggior frequenza e successo sono Sir Gilbert Wrangle in *The Refusal or, The Lady Philosophy* [Il rifiuto, ovvero La filosofia della donna] (1721) di Colley Cibber da Molière, e nelle commedie dello stesso Cibber, Sir Novelty Fashion in *Love's Last Shift* [L'ultimo sotterfugio d'amore] (1696) e Sir Francis Wronghead in *The Provok'd Husband* [Il marito provocato] (1728), Lovegold in *The Miser* [L'avaro] (1732-1733) di Henry Fielding da Molière, Petulant e Sir Wilful Witwoud in *The Way of the World* [Così va il mondo] (1700) di William Congreve. Oltre ai personaggi shakespeariani già menzionati, fu Malvolio in *Twelfth Night* [La dodicesima notte], il primo becchino e Osric in *Hamlet*, Touchstone in *As You Like It* [Come vi piace], Trinculo in *The Tempest*.

Nota ai testi

I due brevi brani che seguono furono pubblicati nella corposa biografia di Charles Macklin scritta da James T. Kirkman nel 1799, a cento anni dalla presunta data di nascita dell'attore e dopo due dalla morte¹.

Soprattutto per certificare l'attendibilità dei documenti, dichiarati da Kirkman come autografi di Macklin, il biografo racconta le circostanze in cui sarebbero stati scritti. Nel 1754, dopo aver dato l'addio alle scene (decisione sulla quale tornò ben presto), l'attore aveva pensato di aprire una specie di accademia, la "British Inquisition", costituita da una sala per conferenze con annessa *coffee-house*. Il 21 novembre 1754, il quotidiano «Public Advertiser» annunciò l'inaugurazione prevista per il giorno successivo, pubblicando anche il calendario delle conferenze previste, a cui avrebbero fatto seguito delle discussioni pubbliche. Il programma è particolarmente dettagliato nella descrizione delle lezioni che Macklin avrebbe tenuto sulla storia del teatro, nel corso delle quali sarebbero state affrontate anche questioni strettamente inerenti alla recitazione².

I fogli dai quali Kirkman dice di trascrivere fedelmente sono gli appunti preparati dall'attore in vista della prima conferenza, concernente, come il «Public Advertiser» aveva informato, il tema di *Hamlet*. L'autore della biografia più recente dell'attore, William Appleton, non entra nel merito dell'attendibilità delle affermazioni di Kirkman o della reale esistenza di tali appunti. Trae però spesso le proprie informazioni da un manoscritto, una sorta di diario di Macklin, la cui

¹ Kirkman antepone la data di nascita dell'attore al 1690, ma si tratta di un'ipotesi priva di fondamento, benché non esistano prove certe del suo reale anno di nascita.

² L'annuncio è pubblicato integralmente in W.W. APPLETON, *Charles Macklin...* cit., p. 102.

esistenza da un lato segnala la consuetudine dell'attore di prendere nota di fatti attinenti la sua professione, dall'altra induce a supporre che anche Kirkman possa averlo visto³. Appleton parla inoltre di un altro manoscritto di Macklin intitolato *The Science of Acting*, il cui interesse e fascino sono certo accresciuti dall'alone di mistero che ammantava la sua scomparsa, avvenuta durante un naufragio nel 1771. Sulla nave, colata a picco mentre si dirigeva in Irlanda, erano stati imbarcati tutti i beni, mobili e libri, di Macklin, il quale si trovava già a Dublino per lavoro. Sfortunatamente, Appleton non chiarisce la fonte di queste informazioni⁴, e non è dato sapere se tale manoscritto sia davvero esistito.

«La recitazione è una scienza, e deve essere studiata come una scienza», scrisse John Hill nel 1755⁵, quando peraltro il sostantivo “scienza” associato alla recitazione – a volte in alternativa ad “arte” ma mai in opposizione – ricorreva da tempo. Fu messo esplicitamente in relazione alla recitazione di Macklin, e soprattutto al suo metodo di insegnamento, da Thomas Davies, il biografo di David Garrick. Parlando di Macklin, che aveva conosciuto molto bene, lo definì «l'unico attore a mia conoscenza che abbia fatto della recitazione una scienza»⁶. Davies si riferiva esplicitamente all'attività di insegnante, cui l'attore si era dedicato a vari livelli, anche fondando delle scuole, quando i limiti imposti dallo *Stage Licensing Act* avevano reso troppo stretti i vincoli ai quali doveva sottostare in ogni teatro lavorasse.

Tuttavia per l'insegnamento, pur essendo spesso per lui una professione di ripiego, e solitamente fallimentare sotto il profilo economico, aveva una vocazione reale. Una vocazione che però avrebbe esercitato con maggiori risultati e con più soddisfazioni in qualità di *stage manager* di un teatro, come gli era capitato di fare in alcuni periodi. È molto probabile che anche quando questa mansione, in cui si assommavano parte dei compiti del direttore di scena ad alcuni attualmente propri del regista, non gli veniva assegnata ufficialmente, egli si occupasse ugualmente della preparazione degli attori e degli allestimenti, specie quando il manager del teatro non era in grado di svolgere in prima persona quei compiti o se ne disinteressava. È quindi comprensibile che in mancanza di un riconoscimento delle mansioni da lui assolte, la sua autorità e il suo spazio di manovra, risultassero sempre estremamente ridotti.

Nel testo proposto, l'intento di trattare con rigore, o forse solo con tono scientifico l'argomento scelto, è evidente. Il contrasto con l'estrema approssimazione con cui poi vengono esposte le sue idee, è forse spiegato dalla finalità dello

³ Conservato presso la Folger Shakespeare Library a Washington D.C., Appleton non chiarisce le caratteristiche del manoscritto.

⁴ W.W. APPLETON, *Charles Macklin...* cit., pp. 150-151.

⁵ J. HILL, *The Actor...* cit., p. 12; qui p. 235.

⁶ T. DAVIES, *Memoirs of the Life of David Garrick...* cit., vol. I, p. 51.

scritto. Se, cioè, fosse davvero la traccia preparata per una lezione o per una conferenza, anche la sua brevità sarebbe motivata.

Con piglio pseudo-scientifico, Macklin affronta la questione della catalogazione delle passioni. Esse assumono caratteristiche diverse a seconda dell'individuo che le esprime, il quale viene prima di tutto studiato in considerazione della classe e della famiglia cui appartiene (così come, secondo Macklin, dev'essere fatto per qualsiasi essere vivente, per i cani, i volatili, e perfino per le donne!), e poi nelle caratteristiche individuali. Nel preparare l'interpretazione, l'attore deve partire da una conoscenza razionale (filosofica) del personaggio, in accordo con l'idea del suo creatore, l'autore drammatico. Poi, però, deve saper dargli vita con un entusiasmo autentico e sentito, cercando di occultare quanto più gli è possibile le proprie caratteristiche individuali in quelle del personaggio, un'operazione che tuttavia non sembra contemplare una totale e completa immedesimazione dell'attore nel personaggio.

L'arte e il compito dell'attore

L'attore ha il dovere di conoscere sempre, perfettamente e intimamente, la passione e l'umore di ogni personaggio e, se mi è concessa l'espressione, di sentirlo con tale entusiasmo da essere in grado di definirlo e di descriverlo come potrebbe fare un filosofo, di trasmettere i suoi meccanismi sull'aspetto esteriore, sui toni e sui gesti di natura generale, così come si trovano classificati nelle categorie dei personaggi, e di dare una forma a tutta questa conoscenza mentale e corporea in base alle caratteristiche stabilite dal poeta per quel determinato personaggio. Se l'attore non possiede una conoscenza filosofica delle passioni, per lui è impossibile imitarle fedelmente. È perché Shakespeare conosceva le passioni, i loro obiettivi e i loro meccanismi, che ha potuto ritrarle così fedelmente. È evidente che le passioni assumono le loro sembianze e le loro caratteristiche da magistrati, avvocati e giudici, da subalterni e dirigenti, da curati e vescovi, da impiegati e commercianti, da marinai, cadetti di marina, capitani e ammiragli, da braccianti, fattori, piccoli proprietari terrieri e gentiluomini di campagna, da maestri di danza, violinisti, cavadenti, maestri di musica e parrucchieri: tutti devono essere distinti per famiglia, per specie e per le loro caratteristiche individuali. Come i cani, i volatili, le mele, le prugne e cose del genere sono famiglie, specie, e creature individuali. – Le donne devono essere classificate nella stessa maniera.

Ora, se l'attore non conosce la famiglia, la specie e le caratteristiche di ciò che sta per imitare, la sua esecuzione sarà inadeguata. L'attore deve frenare le proprie caratteristiche, e convertirle al proposito di riprodurre l'aspetto, i toni e i gesti più consoni a descrivere le caratteristiche ritratte dal poeta, dato che ogni passione e ogni umore appartiene ad una famiglia di toni e di aspetti esteriori, ad una specie, e possiede caratteristiche individuali.

L'avarizia, ad esempio, appartiene ad una famiglia e ad una specie, e possiede caratteristiche individuali. Molière ha stabilito la famiglia. Le caratteristiche individuali dovrebbero essere rappresentate in accordo con quanto il poeta ha stabilito. L'attore deve prestare particolare attenzione a non modellare e adattare il personaggio all'aspetto, ai toni, ai gesti e alle maniere appartenenti a lui: se lo facesse, il personaggio diventerebbe dell'attore, non dell'autore. No, egli deve conformare il proprio aspetto, i toni, i gesti e le maniere a quelli del personaggio: adattare il personaggio alle caratteristiche dell'attore è un'impostura. Ho visto King Lear, Hamlet, e Richard III recitati senza che un solo aspetto, un tono, un gesto o una maniera fossero di Shakespeare.

Ho visto Lord Townly e *The Miser* recitati nello stesso modo⁷.

⁷ Lord Townly è il personaggio principale della commedia *The Provok'd Husband* [Il marito provocato] (1728) di Colley Cibber; *The Miser* [L'avarico] (1732-1733) è la versione dell'*Avare* di Molière realizzata da Henry Fielding.

Sulla recitazione

La recitazione – Un soggetto adatto ad una lezione: tutti la giudicano, alcuni senza distinguere il piacere derivante dal poeta da quello ricevuto dall'attore, altri distinguendo la porzione che ricevono da ognuno, ma senza penetrare la scienza, o l'arte della recitazione.

Vi sono vari tipi di giudici e di critici, maschi e femmine; ad esempio i fabbricanti di cappelli, i fabbricanti di mantelli, le cameriere, le donne alla moda, e un'altra infinità [di persone].

Nell'arte, nella scienza, nella religione o nella politica, la verità è conosciuta da pochissimi. Nessuno, a parte quei pochissimi, si prenderebbe la briga di andare alla ricerca della verità, sebbene tutti gioiscano della verità, ad eccezione degli invidiosi e degli ignoranti.

Cos'è il personaggio? L'alfabeto ve lo dirà. È ciò che, per i suoi tratti caratteristici, si distingue da qualsiasi altra cosa simile.

La voce dell'attore deve alterarsi nelle sue intonazioni e accordarsi alle qualità espresse dalle parole: da questa idea sembra essere nata la musica. Il numero sette armonizza in musica, come pure nella recitazione.

JOHN HILL
(1714?-1775)

The Actor: or, a Treatise on the Art of Playing. A New Work, Written by the Author of the Former, and Adapted to the Present State of the Theatres. Containing impartial Observations on the Performance, Manner, Perfections, and Defects of Mr. Garrick, Mr. Barry, Mr. Woodward, Mr. Foot, Mr. Havard, Mr. Palmer, Mr. Ryan, Mr. Berry, &c. Mrs. Cibber, Mrs. Pritchard, Miss Nossiter, Mrs. Gregory, Mrs. Woffington, Mrs. Clive, Mrs. Green, Miss Bellamy, &c. In their several Capital Parts, London, R. Griffiths, 1755, pp. 284.

Profilo biografico

Farmacista, botanico, attore, giornalista e scrittore. Dopo un periodo di apprendistato come farmacista, forse saltuariamente interrotto per seguire una compagnia di attori girovaghi, si stabilisce a Goodwood House, nel Sussex, dove diventa assistente botanico del duca di Richmond. Il duca, appassionato di teatro, ospitava di frequente attori e altri personaggi dell'ambiente teatrale, e negli spettacoli organizzati nella villa spesso recitava anche Hill. Risale a quel periodo, con *Orpheus, An Opera*, il suo primo tentativo nella scrittura drammatica. Dal 1742 trascorre lunghi periodi a Londra, dove infine si stabilirà, impegnato principalmente come farmacista e nella stesura di scritti di carattere scientifico. Nel 1746 fonda e dirige insieme a Charles Corbett e a Ralph Griffiths il mensile «British Magazine», nel quale si occupa della rubrica *The Original Spectator*, e dal 1749 collabora alla rivista «Monthly Review». Dal 1751 al 1753 cura la rubrica quotidiana *The Inspector* su «The London Daily Advertiser and Literary Gazette», giornale da lui fondato e diretto. I suoi contributi a questi periodici vertono su un'ampia gamma di argomenti, compreso il teatro. Nel 1750 viene pubblicato anonimamente il trattato *The Actor*, cui segue un'edizione nel 1755, ugualmente anonima ma probabilmente scritti entrambi da Hill. Oltre al costante impegno nella botanica, negli anni seguenti si dedica ancora alla drammaturgia con le farse *The Maiden Whim; or, The Critical Minute* [Il capriccio della fanciulla, ovvero Il momento critico] (1756) e *The Rout* [La sconfitta] (1758). La difficoltà nel farle accettare agli im-

presari, e il fiasco registrato quando vengono messe in scena, lo inducono a scagliarsi contro vari personaggi dell'ambiente teatrale, primo fra tutti David Garrick, innescando polemiche a catena. Trascorre gli anni successivi lanciando invettive ai nemici che aveva collezionato e lavorando a pubblicazioni scientifiche di grande impegno, tra cui l'opera monumentale *The Vegetable System*, in ventisei volumi. Per i suoi meriti scientifici (fu forse il primo a mettere in relazione l'insorgenza del cancro ai polmoni con l'uso del tabacco), nel 1774 fu insignito dal re di Svezia dell'onorificenza dell'ordine di Vasa, grazie alla quale poté fregiarsi del titolo di baronetto. Il suo eclettismo si espresse anche in altri settori: a Hill viene ascritto ad esempio un fortunatissimo libro di cucina, *The Art of Cookery made Plain and Easy*, pubblicato nel 1747 con il *nom de plume* di Mrs Glasse e che ebbe un grande numero di edizioni nel Settecento e nel secolo successivo. Fu spesso giudicato persona incompetente e inaffidabile, ma certamente la bassa considerazione in cui era tenuto – estesa a tutti gli ambiti dove operò – fu almeno in parte conseguenza della sua condotta. Per quanto concerne i suoi contributi scientifici, negli ultimi decenni un loro riesame ha portato ad una rivalutazione della sua figura di studioso di botanica e di medicina.

Nota al testo

Questo trattato costituisce il punto di snodo del percorso che da *Le Comédien* di Pierre Rémond de Sainte-Albine conduce al *Paradoxe sur le comédien* di Denis Diderot. Le tappe di questo percorso, che dalla Francia porta in Inghilterra, per poi fare ritorno in Francia, sono sufficientemente note¹, e tuttavia alcune questioni riguardanti la fase inglese sono rimaste aperte e irrisolte.

A Londra, nel 1750, l'editore Griffith pubblicò *The Actor: a Treatise on the Art of Playing. Interspersed with Theatrical Anecdotes, Critical Remarks on Plays, and Occasional Observations on Audiences*². Nella prefazione si legge: «Quanto Sainte-Albine ha proposto al pubblico francese, noi sottoponiamo al giudizio dei manager dei teatri britannici», frase che presenta dunque il volume come una traduzione di *Le Comédien*, la cui prima edizione era uscita a Parigi nel 1747³. Vi

¹ Si vedano ad esempio C. MELDOLESI, *Gli Sticotti, comici italiani nei teatri d'Europa del Settecento*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1969, pp. 157-169, e l'introduzione all'edizione del *Paradosso sull'attore*, Roma, Editori Riuniti, 1972, a cura di P. ALATRI. A mia conoscenza, il primo a ricostruire tale itinerario fu W. ARCHER, in *Masks or Faces?, A Study in the Psychology of Acting*, London e New York, Longmans and Green, 1888. In particolare, Archer individuò in *The Actor*, edizione 1755, la fonte utilizzata da Sticotti per il suo *Garrick ou les Acteurs Anglois [...]*, Paris, Lacombe, 1769, l'opera che ispirò a Diderot il *Paradoxe*.

² Da qui in avanti *The Actor* (1750).

³ *The Actor...*, cit., 1750, [p. IV]. Rémond de Sainte-Albine pubblicò due edizioni della sua opera. La prima: *Le Comédien. Ouvrage divisé en deux parties. Par M. Rémond De Sainte Albine*,

è anche scritto che si tratta dell'opera di «un autore a voi sconosciuto, e tale per sempre rimarrà»⁴, una formula anonima usata spesso, sebbene presto o tardi, specialmente se la pubblicazione aveva successo, l'autore ne rivendicasse la paternità. In questo caso però la rivendicazione non ebbe luogo.

Il 12 marzo 1755, lo stesso stampatore pubblicava il libro di cui si presentano ampi estratti in questa raccolta: *The Actor: or, a Treatise on the Art of Playing. A New Work, Written by the Author of the Former, and Adapted to the Present State of the Theatres. Containing impartial Observations on the Performance, Manner, Perfections, and Defects of Mr. Garrick, Mr. Barry, Mr. Woodward, Mr. Foot, Mr. Harvard, Mr. Palmer, Mr. Ryan, Mr. Berry, &c. Mrs. Cibber, Mrs. Pritchard, Miss Nossiter, Mrs. Gregory, Mrs. Woffington, Mrs. Clive, Mrs. Green, Miss Bellamy, &c. In their several Capital Parts*⁵. Il titolo fornisce tre importanti indicazioni: che il trattato si collega strettamente al precedente, che da esso si discosta in maniera netta, che è stato scritto dallo stesso autore.

Fu a partire da questa edizione che si cominciò a parlare dell'opera con maggiore frequenza, e quando veniva menzionato l'autore, il riferimento era generalmente a John Hill, botanico, giornalista e prolifico autore di libri di scienze naturali. Non risulta molto chiaro, tuttavia, se fosse considerato autore solamente dell'edizione 1755, perché di solito l'opera veniva semplicemente citata come *The Actor*, senza ulteriori precisazioni. Attualmente, a John Hill viene attribuita anche l'edizione del 1750, sebbene in proposito non vi sia una totale unanimità di opinioni.

Ma prima di parlare dell'identità dell'autore – una delle questioni rimaste aperte a cui facevo cenno –, andranno definiti meglio alcuni altri punti, primo fra tutti il rapporto che lega *Le Comédien* a *The Actor* (1750), e poi la relazione tra questo e l'edizione del 1755.

Come l'anonimo autore dichiara nella prefazione, *The Actor* (1750) deriva dal libro di Rémond de Sainte-Albine. Anche solo esaminandone l'indice, si vede come ricalchi esattamente quello del trattato francese: dalla suddivisione in due parti, all'interno delle quali vi è una uguale partizione in libri e capitoli, ai titoli dei capitoli, tradotti fedelmente. Sebbene *The Actor* (1750) sia stampato in dodicesimo e *Le Comédien* in ottavo (e il numero delle pagine sia quasi uguale), aprendo i volumi la differenza del corpo dei caratteri evidenzia chiaramente come il primo sia molto più esteso del secondo. E in effetti, un calcolo più preciso rivela

Paris, Desaint et Saillant, 1747. La seconda: *Le Comédien. Ouvrage divisé en deux parties. Par M. Rémond De Sainte Albine. Nouvelle édition, Augmentée et corrigée*, Paris, Desaint et Saillant, 1749. La prima edizione era stata preceduta dalla pubblicazione nel 1745 di alcune parti sul periodico «*Mercur de France*», di cui era direttore lo stesso Rémond de Sainte-Albine.

⁴ *The Actor...* cit., 1750, [p. 1].

⁵ Da qui in avanti *The Actor* (1755).

che l'opera inglese contiene quasi il doppio del testo di quella francese.

The Actor (1750) non è perciò una traduzione, o meglio, non è solo la traduzione del trattato di Rémond de Sainte-Albine, anche se certo la contiene. Ogni capitolo, sempre intitolato come il capitolo corrispondente di *Le Comédien*, inizia generalmente con la traduzione più o meno fedele del testo francese, ma ben presto se ne discosta con l'inserimento di brani originali, per tornare poi all'opera di riferimento. I contributi originali appaiono ben collegati alle parti tradotte, formando un testo complessivamente coerente, nel contenuto e sotto il profilo stilistico.

La presenza di queste integrazioni viene del resto annunciata anche nel titolo, dove è detto che il trattato è «inframmezzato da aneddoti teatrali, commenti critici su drammi e osservazioni occasionali sul pubblico». Aneddoti, commenti e osservazioni riguardano, come è logico aspettarsi, l'ambiente e il contesto teatrali inglesi, e non mancano spunti di ordine teorico non direttamente derivati dal testo francese.

L'edizione del 1755 si propone come “a new work”, ed effettivamente una comparazione anche superficiale con quella del 1750 evidenzia subito delle sensibili differenze. Il titolo descrive bene il volume: l'impianto generale – pur riorganizzato e semplificato – ripropone nello stesso ordine argomenti e tesi dell'edizione 1750, ma il loro svolgimento e l'esposizione, anche dal punto di vista stilistico, se ne svincolano nettamente. Gli elementi originali si trovano soprattutto nelle esemplificazioni delle leggi e delle teorie espresse, che si moltiplicano e si espandono in descrizioni talvolta molto particolareggiate della recitazione degli attori del momento, primo fra tutti David Garrick. Ad esse viene dato uno spazio un po' più ampio rispetto all'edizione del 1750: in qualche caso l'esposizione dei precetti sulla corretta recitazione sembra quasi ridursi a pretesto, a favore di ciò che sembra interessare di più l'autore e probabilmente anche i lettori, ossia l'analisi e la critica di quanto poteva essere visto sui palcoscenici di Londra. Ne risulta perciò un'opera originale, un po' più breve dell'altra, sicuramente più densa e interessante, benché si trovino anche qui molti passi tediosi e ripetitivi.

In tutti gli studi a me noti dove viene analizzata quest'opera, le edizioni del 1750 e del 1755 sono sottoposte ad un esame comparativo, così come anch'io ho iniziato a fare, sia pure in termini molto sommari. La comparazione è ovviamente basata sul presupposto che quella del 1755 sia la seconda edizione: assunto che, alla luce di quanto sto per riferire, deve essere forse rivisto. Viene infatti sottovalutato, talvolta ignorato, che quando John Hill nel titolo dell'edizione 1755 si dichiara “autore della precedente”, l'opera a cui si riferisce potrebbe non essere quella del 1750. Tra l'edizione del 1750 e quella del 1755, infatti, lo stesso editore Griffiths pubblicò altri due volumi ad esse collegati. Il primo, messo in vendita il 30 novembre 1752, è con tutta probabilità una ristampa dell'edizione 1750, come fa ritenere il titolo assolutamente identico. Il secondo è quello che potrebbe aprir-

re nuove prospettive di indagine, o almeno suggerisce una riconsiderazione generale del rapporto tra le edizioni 1750 e 1755. Pubblicato il 30 ottobre 1753, il suo titolo è diverso da quello dell'edizione 1750, più vicino ma non uguale a quello del 1755: *The Actor. A Treatise on the Art of Playing, interspersed with Observations on the Performances of Garrick, Quin, Barry, Berry, Macklin, Ryan, Havard, Woodward, Foote, &c.; Mrs. Cibber, Mrs. Pritchard, Mrs. Woffington, Mrs. Ward, Mrs. Elmy, Mrs. Green, Mrs. Clive, Miss Bellamy, &c. Also some anecdotes of Betterton, Booth and Wilkes and other celebrated performers; together with Occasional Remarks upon Managers and Audiences, and upon the Principal Tragedies, Comedies, Masques and Farces*⁶.

Non potendo disporre dell'edizione 1753, a tutt'oggi irreperibile come pure quella del 1752, non è possibile stabilire se e in cosa essa si differenzi da quella del 1750, a parte il titolo. Si può essere certi, invece, che dall'edizione 1755 sia diversa anche nel contenuto, poiché in quest'ultima si trovano riferimenti ad avvenimenti accaduti dopo il 1753. Gli attori menzionati nel titolo dell'edizione 1753 sono tutti citati, talvolta solo di sfuggita, all'interno della prima edizione: tra essi alcuni ormai ritirati dalle scene, come Quin, o già morti da molto tempo, come Betterton, Booth e Wilks, che nell'edizione 1755 verranno espunti dal titolo e in parte nel contenuto del libro. Oltre a questi, nel titolo dell'edizione 1755 (rispetto a quello del 1753) mancano anche altri attori, benché ancora in attività: si tratta di Macklin, Mrs Ward e Mrs Elmy, sostituiti da Mr Palmer, Miss Nossiter e Mrs Gregory. Di questi tre aggiunti, Palmer esercitava la professione da vari anni, la Nossiter aveva trionfalmente iniziato l'attività nel 1753⁷, mentre la Gregory aveva debuttato, anch'essa con successo, nel 1754⁸. Con un elenco degli attori almeno in parte aggiornato, l'edizione del 1755 sembra volersi proporre come un'ope-

⁶ Di entrambe le edizioni viene data notizia in *English Theatrical Literature 1559-1900*, importante strumento di *reference* a cura di J.F. ARNOTT e J.W. ROBINSON, rielaborazione e aggiornamento dell'analoga opera precedente: *English Theatrical Literature 1559-1900. A Bibliography, incorporating Robert W. Lowe's A Bibliographical Account of English Theatrical Literature published in 1888*, London, The Society for Theatre Research, 1970, p. 78. I curatori dichiarano di non aver preso visione dei due libri, che non sono riusciti a localizzare, e per quanto riguarda l'edizione 1752, affermano di riportare l'informazione fornita da Lowe nel 1888, mentre per quella sull'edizione del 1753 rimandano a G.W.JR. STONE (a cura di), *The London Stage... cit.*, parte IV: 1747-1776, vol. I, p. 387. Stone trae a sua volta l'informazione dal «Public Advertiser», il quotidiano sul quale nel periodo in questione si potevano trovare le locandine degli spettacoli in programma nei teatri e che forniva notizie sintetiche su eventi di particolare rilievo, quali appunto la pubblicazione di scritti di pertinenza teatrale.

⁷ Maria Isabella Nossiter (1734 ca.-?) aveva debuttato al teatro di Covent Garden il 10 ottobre 1753 con il personaggio di Juliet. Nonostante l'inizio clamoroso, la sua carriera fu piuttosto breve.

⁸ Elizabeth Gregory iniziò la carriera al Covent Garden, interpretando il 10 gennaio 1754 la parte di Hermione, nella tragedia di Ambrose Philips *The Distrest Mother* [La madre angosciata] (1712), tratta dall'*Andromaque* di Racine. Ebbe una grande notorietà, ma di breve durata. Successivamente l'attrice recitò con il nome del secondo marito, Fitzhenry.

ra che guarda al presente, mentre quella del 1753, almeno a giudicare dal titolo, appare ancora legata ad un passato più o meno lontano.

Il trattato del 1755, annunciandosi come “a new work”, lo è quindi rispetto all’edizione del 1750, a quella del 1753, o rispetto ad entrambe, se al di là del titolo leggermente diverso il loro contenuto fosse identico? L’autore, dichiarandosi “author of the former”, rivendica la paternità di tutte le edizioni precedenti o solo di quella del 1753?

In qualsiasi modo stiano le cose, le edizioni ‘intermedie’, aggiungendosi alle due più note, impongono una riconsiderazione dell’impatto che dovette avere all’epoca *The Actor*, i cui temi e contenuti, se fu deciso di pubblicare quattro edizioni in cinque anni, evidentemente seppero attrarre l’interesse dei lettori.

Alla luce di quanto appena esposto e di ciò che sto per dire, l’attribuzione a John Hill dell’edizione 1750, sulla quale attualmente convergono quasi all’unanimità gli studiosi di area anglosassone, benché probabile, è comunque poco argomentata. L’unico altro candidato proposto in alternativa è Aaron Hill: difficile stabilire il ruolo giocato dall’omonimia nell’attribuzione, che risulta poco convincente per i motivi che andrò a illustrare.

Come ho detto, l’ipotesi secondo cui John Hill sarebbe l’autore di *The Actor* (1750), sembra fondarsi soprattutto su un fattore di probabilità, e in mancanza di prove solide che la contraddicano. Jacques Chouillet ritiene di aver trovato tali prove. Sostenendo con decisione quella che a suo avviso non è un’ipotesi ma una certezza, ovvero che l’autore sia Aaron Hill, lo studioso francese ricostruisce il percorso della ‘falsa’ attribuzione a John⁹. In realtà, l’unica prova concreta addotta a sostegno della propria tesi è una nota trovata nel *Dictionary of Anonymous and Pseudonymous English Literature* (citato nell’edizione del 1926 ma risalente al 1882-88), dove i curatori Halkett e Laing attribuiscono *The Actor* ad Aaron, non a John Hill, denunciando anche l’errore che i compilatori dei cataloghi della biblioteca del British Museum avrebbero commesso assegnando l’opera a quest’ultimo. Un errore che Chouillet informa essere stato emendato nei cataloghi della biblioteca, dove, quando egli scrive, come autore sarebbe correttamente indicato Aaron Hill. Peraltro, negli attuali cataloghi *on-line* della British Library, entrambe le edizioni (1750 e 1755), vengono attribuite a Rémond de Sainte-Albine, con la precisazione che si tratta di traduzione. Risulta vano cercare l’opera alla voce John Hill, di cui sono elencati gli innumerevoli libri di botanica, ma non *The Actor*, e ugualmente inutile è cercarla tra le opere di Aaron, dove però si trova, oltre ai drammi, agli adattamenti, e alla raccolta dei suoi scritti pubblicata postuma nel 1753, anche un libro edito nel 1821. Il suo titolo è: *The Actor; or, Guide to the*

⁹ J. CHOUILLET, *Une source anglaise du Paradoxe sur le comédien*, in «Dix-huitième siècle, Revue annuelle publiée par la Société française d’Etude du XVIII siècle», 2, 1970, p. 212 e sgg. Paolo Alatri sottoscrive questa tesi nell’introduzione a *Paradosso sull’attore*, cit., pp. 9-10.

stage; exemplifying the whole art of acting, etc., cui segue una nota che dice trattarsi di un «rearrangement of Mr. Aaron Hill's celebrated Essay». Sembra improbabile, ma non da escludere che i curatori del *Dictionary of Anonymous and Pseudonymous English Literature* possano aver pensato che il riferimento fosse a *The Actor*, mentre è invece una riedizione dell'*Essay on the Art of Acting*, originariamente pubblicato nel quarto volume della raccolta degli scritti di Aaron Hill¹⁰. Tuttavia, negli anni in cui Halkett e Laing redigono il *Dictionary of Anonymous and Pseudonymous English Literature* era opinione diffusa che l'autore di *The Actor* (1750) fosse Aaron Hill, come viene confermato da William Archer, il quale, peraltro, ritiene l'attribuzione errata e considera John Hill l'autore¹¹.

La tesi di Chouillet si basa anche su un'analisi comparativa delle opere, attraverso cui lo studioso riscontra una continuità e una coerenza di pensiero tra le teorie e i precetti espressi da Aaron Hill nei suoi scritti sul teatro, e quelli esposti in *The Actor*. Volendo in questo momento evidenziare quanto, in termini materiali, si oppone alla paternità di Aaron Hill di *The Actor* (1750), non entrerei nel merito di una valutazione comparativa che mi porterebbe ad esprimere, con buona probabilità, un giudizio diverso da quello di Chouillet. Al fine di far luce su questo punto, mi sembra perciò più utile ricordare alcune circostanze legate alla biografia di Aaron Hill.

Prima di tutto va osservato che l'autore di *The Actor* (1750) denuncia una conoscenza e una familiarità con l'ambiente teatrale londinese che certo Aaron Hill aveva avuto in passato, ma che nel periodo in cui il trattato fu scritto aveva almeno in parte perduto. Fin dal 1737, a causa di ristrettezze economiche, si era infatti forzatamente ritirato in una località dell'Essex, la cui distanza da Londra, oggi insignificante, all'epoca non era tale. Le lettere scritte agli amici di Londra, che riempiono più di un volume della raccolta delle sue opere, rivelano nostalgia e talvolta risentimento per sentirsi escluso e ignorato dagli attuali protagonisti della scena teatrale, benché Hill tornasse nella capitale appena gli era possibile, e in quelle occasioni non mancasse di recarsi a teatro. Le lettere parlano dei suoi interessi, forniscono notizie sulle sue attività, e informano anche sulle sue letture. Ad uno dei suoi corrispondenti, il drammaturgo David Mallet, nel 1748 dice di aver letto il libro francese *The Comedian* (sic), che si appresta per suo tramite a restituire al legittimo proprietario, Lord Chesterfield¹². Ne fa una breve recensione:

¹⁰ A. HILL, *The Works...* cit., vol. IV, pp. 339-396. Dell'*Essay on the Art of Acting* si offrono ampi estratti in questa antologia.

¹¹ W. ARCHER, *Masks or Faces?*... cit., p. 86.

¹² Per quanto attiene al teatro, Lord Chesterfield viene ricordato perché fu l'unico che si oppose, in sede parlamentare, all'approvazione dello *Stage Licensing Act* nel 1737. Nel 1728 Luigi Riccoboni dedicò a lui il poema *Dell'arte rappresentativa*, pubblicato a Londra, onore tributatogli anche da Aaron Hill con *The Art of Acting* nel 1746, forse esprimendo così il desiderio di collegare il proprio poemetto a quello di Riccoboni, del quale prevedibilmente condivideva i concetti espressi.

Contiene molte *giuste* osservazioni, ma nessuna *novità*: sono solo formulazioni generali, tendenti ad indicare cosa dovrebbe essere *fatto*, senza tentare di scoprire l'arte del *farlo*. L'autore affronta il suo soggetto con vivace *disinvoltura*. Lo espone come la *terra* ci mostra gli *alberi*: ne vediamo i *rami*, ne ammiriamo la *bellezza*, ma la *radice* è *sottoterra*, e noi non ne percorriamo che la *superficie*¹³.

Benché il giudizio non sia del tutto negativo, non mi sembra che l'interesse per l'opera sia tale da far pensare ad una sua intenzione di tradurla in inglese. Inoltre, se Aaron Hill avesse preso successivamente questa decisione, magari con l'intento di colmare le lacune di Rémond de Sainte-Albine parlando dell'"arte del farlo" oltre del "cosa dovrebbe essere fatto", avrebbe dovuto procurarsi e leggere la seconda edizione del 1749: infatti, particolare di solito trascurato, *The Actor* (1750) deriva dalla seconda edizione "augmentée et corrigée" di *Le Comédien*, non dalla prima, come risulta chiaro anche solamente dalla comparazione degli indici¹⁴.

La pubblicazione di *The Actor* fu annunciata dal quotidiano «General Advertiser» il 28 aprile 1750, pochi mesi dopo quella della seconda edizione di *Le Comédien*. Ciò implica che chiunque si sia cimentato nella traduzione, abbia avuto un tempo relativamente breve per portare a termine il lavoro (tanto più se si considera che non di sola traduzione si tratta), tempo ulteriormente ridotto nel caso in cui l'autore sia Aaron Hill, essendo egli deceduto il 7 febbraio 1750. Questa circostanza rende un po' più improbabile, ma naturalmente non esclude in maniera assoluta che l'autore sia lui.

Quanto alla conoscenza che Aaron Hill poteva avere del teatro londinese del periodo – punto al quale ho già accennato –, è difficile stabilire se la sua frequentazione negli ultimi anni e soprattutto negli ultimi mesi di vita, quando soggiornò stabilmente a Londra, sia stata sufficientemente assidua da metterlo in condizione di conoscere a fondo tutti gli attori menzionati e descritti in *The Actor*. Dato che alcune volte, nel trattato, l'autore descrive uno spettacolo ben preciso, si può tentare di accertare se Aaron Hill possa avervi assistito. Vi è ad esempio un riferimento esplicito alla sera in cui David Garrick debuttò nel personaggio di Macbeth¹⁵, dove l'autore descrive un particolare del costume a suo parere molto azzeccato, che però nelle successive repliche, forse su suggerimento di alcuni amici, l'attore aveva inopinatamente eliminato¹⁶. Da una lettera a David Mallet, si ap-

¹³ A. HILL, *The Works...* cit., vol. II, p. 321. Corsivi nel testo.

¹⁴ Edwin Duerr, tra gli studiosi inglesi colui che ha esaminato più approfonditamente il rapporto tra *Le Comédien* e *The Actor* (1750), e che ritiene John Hill l'autore, ha erroneamente attribuito a lui i tre capitoli conclusivi, come fossero una sua elaborazione originale, mentre invece erano stati aggiunti da Rémond de Sainte-Albine nell'edizione del 1749. E. DUERR, *The Length and Depth of Acting*, New York, Holt Rinehart & Winston, 1962, p. 242.

¹⁵ Il 7 gennaio 1744, al teatro di Drury Lane.

¹⁶ *The Actor...* cit., 1750, p. 226.

prende invece che Aaron Hill vide Garrick nel *Macbeth* solo dopo qualche mese, il 14 aprile 1744, e va esclusa la possibilità che lo abbia visto prima di quella data per l'ottimo motivo che, come dice egli stesso, quella era stata la prima volta in assoluto in cui aveva assistito ad una esibizione del tanto osannato attore, apparentemente convintosi a farlo dopo le reiterate insistenze proprio dell'amico a cui stava scrivendo¹⁷. Nella stessa lettera, afferma inoltre che prima di esprimere un giudizio definitivo sull'attore, da lui apprezzato, ma con moderazione, lo vuole vedere nel personaggio nel quale tutti lo considerano insuperabile, Richard III. Ma non terrà fede al proposito, non tempestivamente, almeno. A Garrick stesso, due anni dopo, scriverà infatti di aver avuto «troppo di rado il piacere di essere presente alle vostre esibizioni»¹⁸, confessando all'attore, in una lettera di poco successiva, di non essere più entrato in un teatro da quando lo aveva visto in *Macbeth*¹⁹. Ed è solo nel 1749, in virtù di un ormai convinto e consolidato entusiasmo per Garrick (ben documentato dalle lettere a lui indirizzate, alcune presenti in questa antologia), che si riavvicina al teatro. Un entusiasmo per l'attore e anche – forse soprattutto – per l'impresario: Garrick, infatti, aveva accettato di mettere in scena nel teatro da lui diretto la sua tragedia *Meropé*²⁰, tratta da Voltaire, consentendogli in tale modo un rilancio nel mondo teatrale e un provvidenziale beneficio economico. Considerata questa circostanza, e la gratitudine da essa derivante (associata o meno a sincera ammirazione), appare strano che Aaron Hill pochi mesi dopo, in *The Actor*, quando per la prima volta menziona Garrick, si esprima in termini piuttosto aspri sulla sua attività di impresario²¹. E strani risultano inoltre i toni misurati e il sostanziale equilibrio tra le valutazioni positive e quelle negative sulle abilità recitative dell'attore, ben lontani dai toni encomiastici delle quasi contemporanee lettere al suo indirizzo e dalle lodi contenute nel breve poemetto *On his united Ideas of Actor and Writer*, dove lo definisce “il sole del nostro teatro”²². Naturalmente, negli ultimi mesi di vita Aaron Hill potrebbe aver maturato una diversa opinione su Garrick – non erano infrequenti cambiamenti radicali e repentini, spesso dovuti a questioni di interesse – ma in questo caso, non vi sono elementi a sostegno di una tale ipotesi.

Nel corso della sua vita, Aaron Hill si occupò spesso di teoria e di pratica della recitazione, in una serie di scritti e nel periodico teatrale da lui diretto, «The Prompter». L'ultimo di questi scritti fu l'*Essay on the Art of Acting*, che apparen-

¹⁷ Cfr. A. Hill, *The Works...* cit., vol. II, pp. 233-234.

¹⁸ *Ivi*, p. 261.

¹⁹ Cfr. *Ivi*, p. 277.

²⁰ Rappresentata al Drury Lane il 15 aprile 1749, con la partecipazione dello stesso Garrick nella parte di Eumenes. Frequentemente replicata fino alla fine della stagione, la tragedia rimase in repertorio anche negli anni successivi.

²¹ *The Actor...* cit., 1750, p. 21.

²² A. HILL, *The Works...* cit., vol. IV, p. 92.

temente decise lui stesso di non completare e di non pubblicare²³. Anche solo leggendo i brani presenti in questa raccolta, a mio avviso si può chiaramente percepire una coerenza di pensiero che si riflette – talvolta con tediosa ripetitività – nei temi, nelle argomentazioni e nel lessico, e che percorre con poche e poco significative variazioni tutti gli scritti in cui si occupa di recitazione a livello teorico e nelle lettere. Risulta abbastanza improbabile possa aver deciso in extremis, e già malato, di abdicare dai suoi temi, di affrancarsi dai suoi schematismi e perfino di cambiare il suo stile espositivo per tradurre un libro da lui accolto, almeno ufficialmente, in modo tiepido. Oltretutto per fare una traduzione che si presenta, sebbene poi non lo sia fino in fondo, come rispettosa dell'originale.

In mancanza di altri candidati, John Hill rimane dunque il più probabile autore dell'edizione del 1750, un'ipotesi corroborata da alcuni elementi non conclusivi ma che vale la pena esaminare.

La passione per il teatro attraversò tutta la vita di questo eclettico e bizzarro personaggio, anche se i risultati ottenuti nelle attività da lui intraprese nell'ambito del teatro evidentemente non furono commisurati alle sue aspettative e ai suoi desideri. L'ennesima storia di un amore non corrisposto. Ai suoi tentativi nella scrittura drammatica, sempre frustrati, e alle sue esperienze come attore, a cui accennerò tra poco, si intrecciò l'attività di giornalista e critico teatrale, particolarmente intensa negli anni tra il 1746 e il 1753, quando, prima dalle colonne del «British Magazine» e del «Gentleman's Magazine», e poi da quelle del «London Daily Advertiser and Literary Gazette», dove dedicò ampio spazio al teatro in una rubrica fissa firmandosi con lo pseudonimo «The Inspector», espresse le sue opinioni sulla recitazione degli attori, sugli allestimenti e sui temi più vari attinenti la gestione dei teatri, gettando i semi di quelle inimicizie che negli anni successivi cresceranno rigogliose, e alle quali lui non farà mai mancare il nutrimento con sempre nuovi spunti polemici.

Se di John Hill critico teatrale e drammaturgo si sa molto, risulta più difficile da definire il suo percorso di attore. La recitazione sembra costituire la prima espressione del suo interesse per il teatro, ma dell'attività di attore si hanno soltanto notizie frammentarie. Le recite amatoriali alle quali partecipò mentre lavorava come botanico per il duca di Richmond, e la possibile precedente esperienza con una compagnia di giro, cui ho accennato nella nota biografica, furono una specie di apprendistato al quale probabilmente Hill avrebbe desiderato seguirne una carriera nei teatri di Londra. Una carriera che quasi sicuramente iniziò il 13 marzo 1742: probabilmente era lui il giovane gentiluomo al debutto annunciato sulla locandina del teatro di Drury Lane come l'interprete della parte di Constant

²³ Cfr. l'introduzione al testo nella sezione dedicata ad Aaron Hill in questa raccolta, p. 131 e sgg.

in *The Provoked Wife* di John Vanbrugh. Assolutamente certa è invece la sua partecipazione, nel personaggio di Lodovico, alla rappresentazione dell'*Othello* presso il Little Theatre in the Haymarket il 6 febbraio 1744. Si trattava di uno spettacolo allestito da Charles Macklin con gli allievi della sua scuola: una scuola abbastanza particolare perché, come ho già detto altrove, era stata fondata principalmente per aggirare i limiti imposti dallo *Stage Licensing Act*, ed ebbe perciò vita brevissima.

Lo spettacolo non fu memorabile, e il fatto che sia andato in scena una sola serata, rende di particolare rilievo l'attenzione riservata all'evento nell'edizione del 1750, dove viene descritto in estremo dettaglio, fornendo in tale modo un indizio a favore della possibilità che l'autore sia John Hill²⁴.

John Hill deve aver calcolato i palcoscenici quanto bastò a rendere le sue velleità di attore abbastanza note a chi, qualche anno dopo, ne farà materiale per dileggiarlo e insultarlo²⁵. Nella lunga satira *The Rosciad*, dedicata agli attori del tempo, Charles Churchill gli riserva alcuni versi:

[...] chi, come lui, potrebbe mai esser capace
di assumere tante forme, e di brillare in tutte?
Chi potrebbe onorare cotanta variegata lista,
Attore, ispettore, dottore, botanico?
Qualcuno può mai sapere – ma no, certo nessuno sa –
Come recitare, mescolare e prescrivere rimedi ad un tempo?²⁶

Sempre facendo leva sul carattere 'proteiforme' di John Hill, in risposta ad un attacco rivoltogli da lui, Christopher Smart lo apostrofa così: «Ruffiano! Poeta! Lecchino! Farmacista! Attore!»²⁷, mentre David Garrick per ridicolizzarlo, equipara la sua perizia di medico a quella di drammaturgo:

Il peggio che ti possiamo augurare, per i tuoi vili crimini,

²⁴ Il passo si trova in *The Actor...* cit., 1750, pp. 73-74, e viene nuovamente menzionato, in forma più sintetica, nell'edizione del 1755, pp. 156-157.

²⁵ Di ciò informa nella nota biografica G.S. ROUSSEAU, *The Letters and Papers of Sir John Hill 1714-1775*, New York, AMS Press, 1982.

²⁶ «[...] who, like him, his various powers could call / Into so many shapes, and shine in all? / Who could so nobly grace the motley list, / Actor, Inspector, Doctor, Botanist? / Knows any one so well—sure no one knows— / At once to play, prescribe, compound, compose?», C. CHURCHILL, *The Rosciad. By the Author*, London, W. Flexney, 1761, vv. 113-118. Tra le sue qualifiche professionali, Churchill menziona anche "Inspector", riferendosi allo pseudonimo con cui, come si è appena visto, Hill firmava la rubrica teatrale sul periodico «London Daily Advertiser and Literary Gazette». Su Churchill, e sulla satira, cfr. nota 36, p. 303.

²⁷ «Pimp! Poet! Puffer! 'Potheary! Play'r!», C. SMART, *The Hilliad, an Epic Poem*, London, M. Cooper, 1753. Edizione consultata: *The collected poems of Christopher Smart*, a cura di N. CALLAN, London, Routledge, 1949, vol. I, p. 170.

È di prendere le tue purghe, e di leggere le tue rime.
Per lui purghe e farse sono un tutt'uno,
Le sue farse sono una purga, le purghe una farsa²⁸.

L'incipit dell'edizione 1755 di *The Actor*, in cui la recitazione viene annoverata tra le discipline scientifiche, a differenza dell'edizione 1750 che invece la colloca tra le arti, segna un'immediata linea di divergenza tra le due opere. John Hill è molto chiaro: «La recitazione è una scienza, e deve essere studiata come una scienza»²⁹. All'approccio scientifico con cui la materia deve essere affrontata, si aggiunge un'indicazione metodologica, e un'esortazione diretta agli attori, i quali vengono avvertiti: «Colui il quale, pur possedendo quanto la natura può dare ad un uomo, pensi di avere successo facendo totalmente a meno di quello studio, è solo un illuso»³⁰. Non va dimenticato che nonostante la molteplicità di interessi di John Hill, egli era prima di tutto uno scienziato, e perciò, quando afferma la necessità di «regolamentare una scienza finora quasi sempre praticata in modo estemporaneo»³¹, ci si attende un elaborato che almeno nella struttura sia in linea con tale dichiarazione d'intenti.

Per ciò che concerne l'impostazione generale, come ho già detto, *The Actor* non si discosta radicalmente dall'edizione 1750, anche se rispetto a quella risulta decisamente semplificata. Ne accoglie le tesi fondamentali, però le sviluppa, le argomenta e le esemplifica in modo diverso.

Tema centrale, come nell'edizione 1750 e naturalmente in *Le Comédien*, è quello della sensibilità, che insieme ad argomenti ad essa strettamente collegati occupa quasi cento delle circa duecentottanta pagine complessive. Le pagine da cui sono tratti in gran parte i brani qui tradotti e annotati.

La sensibilità (sensitivity), secondo John Hill, è una dote innata, come lo sono l'intelligenza (understanding), lo spirito (fire) e la figura (figure). Nonostante il peso attribuito alla sensibilità, intesa come «inclinazione ad accogliere quelle sollecitazioni attraverso cui i nostri stessi sentimenti vengono prodotti»³², essa tuttavia non è considerata il principale requisito che rende adatti al palcoscenico. Di importanza prioritaria per chi voglia intraprendere la professione (salvo eccezioni) è invece considerata l'intelligenza, dote dalle molteplici funzioni, tra cui quella di regolare, in qualche modo di "istruire" la sensibilità. Nelle parti dedicate

²⁸ «The worst that we wish thee, for all thy vile crimes, / Is to take thy own physic, and read thy own rhymes. / For Physick & Farces, his Equal there scarce is, / His Farces are Physick, his Physick a Farce is». M.E. KNAPP, *A Checklist of Verse by David Garrick*, Charlottesville Va, University of Virginia Press, 1955, p. 56.

²⁹ J. HILL, *The Actor...* cit., 1755, p. 12; qui p. 235.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ivi*, p. 1; qui p. 230.

³² *Ivi*, p. 48; qui p. 249.

all'esposizione dei principi teorici generali – soprattutto i primi sei capitoli – le sue riflessioni collocano la sensibilità e l'intelligenza in uno stretto rapporto dialettico.

Entrambi sono doni della natura, benché elargiti in misura diversa ad ogni essere umano. L'intelligenza assume però un ruolo centrale, poiché è una dote che si può coltivare, accrescere e affinare con lo studio. Già dalle prime pagine Hill chiama in causa David Garrick, quando riferisce di come, spesso, si pensi a lui come ad un attore nato, sottovalutando il lavoro alla base dei suoi eccezionali risultati: «chi pensi che egli non abbia coltivato con infaticabile costanza i doni ricevuti dalla natura, ha una nozione molto imperfetta della fonte del merito che tanto li sorprende»³³. L'impressione di realtà data da una rappresentazione, prosegue Hill, è frutto dell'arte, e «l'abilità dell'attore sta proprio nel saper nascondere l'arte dalla quale è assistito»³⁴.

Come se due opposte necessità si trovassero a convivere pacificamente, Hill (e molti teorici prima e dopo di lui) dapprima stabilisce e conferma la validità dell'assunto teorico secondo cui l'attore dovrebbe immedesimarsi nel personaggio, non reciti ma provi davvero i sentimenti, non li simuli, ma poi, quando trasferisce il discorso sul piano della prassi recitativa vera e propria, in tutta la sua materialità, affronta le problematiche in modo assai pragmatico. Evidentemente Hill ritiene, e lo ribadisce più volte, che l'attore non possa essere irrazionale affidandosi all'istinto, benché non usi mai un simile termine. Però è ad esso che pensa, quando dice che senza la funzione regolatrice del giudizio, l'energia naturale sarebbe come un cavallo da corsa senza briglie.

³³ *Ivi*, p. 5; qui p. 232.

³⁴ *Ibidem*.

*L'attore: ovvero, un trattato sull'arte della recitazione. Una nuova opera, scritta dall'autore della precedente, e adattata all'attuale situazione dei teatri. Contenente osservazioni imparziali sulla recitazione, sulle maniere, sui pregi e sui difetti di Mr. Garrick, Mr. Barry, Mr. Woodward, Mr. Foot, Mr. Havard, Mr. Palmer, Mr. Ryan, Mr. Berry, ecc. Mrs. Cibber, Mrs. Pritchard, Miss Nossiter, Mrs. Gregory, Mrs. Woffington, Mrs. Clive, Mrs. Green, Miss Bellamy, ecc. Nei loro ruoli principali*³⁵.

Introduzione

Contenente certe osservazioni generali

Lo scopo di questo trattato è di mostrare cosa sia veramente la recitazione, di regolamentare una scienza finora quasi sempre praticata in modo estemporaneo, aiutando in questa maniera alcuni attori nei loro sforzi di raggiungere la perfezione e una certa parte del pubblico a formarsi un'adeguata capacità di analisi.

Ci sono attori troppo grandi per impartire loro lezioni, e giudici che non necessitano di assistenza, ma sono pochi. Gli spettacoli teatrali possono produrre un intrattenimento, un progresso e una utilità così grandi da meritare una precisa sistemazione, un ordinamento più completo e razionale possibile.

³⁵ Nel seguente indice dell'opera vengono segnalati in carattere corsivo i capitoli da cui sono tratte le parti tradotte, in tondo i restanti. INDICE: *The Introduction, Containing certain general observations*; I. *Concerning the powers of nature, and their limits, and the necessity of rules and art to form a perfect player*; II. *Of the necessity of a good understanding to the player*; III. *Concerning Sensibility, and the proportion of it necessary to different actors*; IV. *Of the means by which an actor may improve natural sensibility*; V. *Of the due regulation and proper use of sensibility*; VI. *Concerning Spirit, and what is called, in an actor, Fire*; VII. [non esiste]; VIII. *Concerning the figure of a player*; IX. *Concerning the players who are intrusted only with subordinate characters*; X. *Of the time of life at which performers should quit the stage*; XI. *Concerning the peculiar qualifications necessary to the principal performers*; XII. *Concerning that gaiety of disposition, which is essential to the comic actor*; XIII. *Of greatness of soul as necessary to the acting the character of an hero*; XIV. *Of tenderness, that species of sensibility which is necessary to love-characters*; XV. *Of an amorous disposition, and its advantage to certain players*; XVI. *Concerning the peculiar kinds of voice, suited to peculiar characters*; XVII. *Of that peculiar figure which is suited to particular characters*; XVIII. *Concerning the age of the player, as connected with that of the character*; XIX. *Concerning the characters of footmen and chambermaids*; XX. *Concerning the general assistance that the natural accomplishments of the player may receive from art*; XXI. *Of the general truth of theatrical representations*; XXII. *Concerning the truth of the action*; XXIII. *Concerning truth in Recitation*; XXIV. *Concerning a declamatory recitation*; XXV. *Of the being perfect in remembering the words*; XXVI. *Concerning what is called natural playing*; XXVII. *Concerning what is called force in playing*; XXVIII. *Concerning what is called finesses in the art of playing*; XXIX. *Containing some rules which ought to be observed in the uses of finesses*; XXX. *Concerning bye-play, or what are commonly called stage-tricks*; XXXI. *Concerning variety in playing*; XXXII. *Concerning graces in playing*.

Quanto più il pubblico è in grado di valutare gli attori, tanto meglio questi recitano: forse è all'attuale buon gusto del pubblico che si deve in larga misura l'eccellenza di alcuni dei nostri presenti attori. Tuttavia, uno dopo l'altro questi moriranno, e altri succederanno, come altri stanno iniziando mentre i primi ancora recitano: anche il dramma con meno personaggi, infatti, ne ha una quantità maggiore rispetto al numero di attori eccellenti. Si spera perciò che chi verrà dopo, e comincerà a recitare quando i migliori sono ancora in attività, siano degni della loro rispettiva posizione. Affinché lo siano, niente può risultare di maggiore utilità se non fornire loro, pubblicamente, dei precetti grazie ai quali possano ottenere la perfezione. Tramite queste regole, non solo gli attori sapranno come raggiungerla, ma di esse beneficeranno anche gli spettatori che le vedranno applicate. Il loro applauso sarà il più forte incoraggiamento alla corretta applicazione, la loro riprovazione il più efficace ammonimento contro un uso errato. Degli autori è stato detto che per uno che scrive male vi sono dieci critici privi di ogni criterio, e non è molto diversa la situazione degli attori e degli spettatori. Perfino ora, con molti più critici teatrali di quanti forse ve ne siano mai stati in passato, accade spesso di trovarne tanti incapaci persino di guardare: per un attore meritevole di essere biasimato, vi sono migliaia di persone pronte a condannare chi invece non lo merita, e questo perché fanno proprie le opinioni degli altri, ovviamente sempre quelle più negative. Risentimenti personali, o pregiudizi sconsiderati, hanno condannato all'oscurità alcuni attori che avrebbero potuto raggiungere la fama, mentre in altri casi una scarsa attenzione alle loro prime esibizioni li ha privati di quell'incoraggiamento che da solo avrebbe potuto portarli alla perfezione. Ad altri attori, invece, la partigianeria o qualche fortunata coincidenza ha evitato loro la censura, facendogli ottenere le parti più importanti quando non avevano talento nemmeno per le più infime.

In queste circostanze sfavorevoli, chi ha vero talento spreca invano le sue energie, o è scoraggiato dal tentare di emergere. Quando il numero di coloro in grado di valutare con competenza e imparzialità aumenterà, l'attore sarà stimolato a sottoporre le proprie prestazioni al loro vaglio: e se egli saprà sulla base di quali principi essi lo giudicano, potrà anche sapere come emendarsi, per cercare di guadagnare la loro approvazione.

Negli attori principali si concentrano la maggior parte delle aspettative, ma molto viene chiesto anche agli altri: chi deve penetrare l'immaginazione e toccare il cuore – questo è il compito dell'attore – deve però possedere molte qualità. La natura ha elargito i suoi doni a coloro ai quali sono maggiormente richieste queste capacità, e l'arte darà loro un aiuto sorprendente. Gli altri, invece, potranno beneficiare quasi unicamente dell'arte. Difficilmente chi abbia costanza e intelligenza fallirà nel tentativo di recitare dignitosamente le parti secondarie, purché si applichi. Giovinezza, fisico e portamento sono requisiti richiesti agli attori principali, ma non a tutti gli altri: mentre i primi miglioreranno e si perfezioneranno

con l'arte, i secondi dovranno affidarsi esclusivamente ad essa. Molto dipende da questi attori, e per questo vale la pena sforzarsi per dirigere opportunamente i loro sforzi.

Capitolo I. *Sulle doti naturali, sui loro limiti, e sulla necessità delle regole e dell'arte per la formazione dell'attore perfetto*

Regole ed arte – si dirà – hanno poco a che fare con la formazione di un grande attore, perché ciò che egli è lo deve alla natura. Ma tutti si formano o attraverso le regole o attraverso l'imitazione, ed è facile capire quale dei due metodi sia da preferirsi.

Possiamo ancora osservare coloro i quali, mentre erano ancora vivi i vecchi grandi attori, hanno imparato a recitare seguendo la loro maniera; e vediamo in Mr. Garrick una persona dissimile da tutti e da tutto quanto possa essergli passato davanti agli occhi. Nessuno ha mai discusso se a lui o agli altri vada assegnata la palma, e certamente egli si è preparato con lo studio, gli altri attraverso l'imitazione.

Quando sentiamo parlare di attori nati, questo gentiluomo viene spesso menzionato come esempio, ma chi pensi che egli non abbia coltivato con infaticabile costanza i doni ricevuti dalla natura, ha una nozione molto imperfetta della fonte del merito che tanto li sorprende.

Il genio è tutto – così sentiamo dire spesso – come sentiamo dire che la recitazione non si apprende con lo studio: essendo la rappresentazione della vita umana, essa scaturirebbe esclusivamente dalla natura, e trarne delle leggi equivarrebbe a privarla della linfa vitale. Questo è però un errore; [la recitazione] ha l'apparenza della realtà perché la natura ha un grande ruolo e perché l'abilità dell'attore sta proprio nel saper nascondere l'arte dalla quale è assistito. L'arte rimane tale anche quando non viene chiaramente esibita, anzi, di solito ve ne è di più proprio dove è meno visibile.

In nessuna cosa, come nelle rappresentazioni teatrali, la natura è così bella e mostrata con evidenza, e in nessun'altra circostanza è più piacevole ammirarne le ardite manifestazioni, benché quando si tratta degli attori che più ci sono graditi non succeda mai di assistere ad esibizioni troppo caricate. Alla base di tutto, questi attori pongono la natura, e su di essa costruiscono una struttura della quale la natura costituisce una parte considerevole. Il cavallo da corsa può avere fiato ed energia, scatto e durata, e tuttavia se lasciato senza briglie rischia di finire fuori dal circuito, facendo vincere un animale inferiore a lui. Possiamo ammirare la meteora mentre compie la sua eccentrica parabola, ma ammiriamo maggiormente il più piccolo dei pianeti, giacché il suo ciclo è regolare e ne comprendiamo i movimenti.

Lo stesso succede con il genio negli spettacoli teatrali: quando è privo di guida e di direttive possiamo apprezzare un virtuosismo o essere colpiti da un tocco inatteso, ma a parte ciò esserne disgustati, poiché è solo quando l'energia naturale è regolata dal giudizio, quando le doti del genio sono governate dalla regola e dal metodo, quando esse sanno dove espandersi e dove misurarne l'impetuosità, quando lo spazio dato all'esagerazione è minimo e il minimo eccesso è sempre troppo che noi riconosciamo e ammiriamo l'attore perfetto.

La natura può condurre un uomo un bel pezzo avanti, e tuttavia portarlo del tutto fuori strada: essa è impetuosa, ma può essere anche estrema, e niente è peggiore dell'esagerazione fuori luogo. Ciò che è magnifico, laddove vi sia dignità nel soggetto e forza nell'espressione che dà sostegno al furore, può diventare ridicolo qualora il sentimento sia scarso e il linguaggio non elevato. Dall'attore non ci aspettiamo che ci sorprenda con le sue idee, ma che rappresenti in maniera adeguata quelle del poeta: meglio vi riesce, indipendentemente dal fatto che nel farlo produca silenzio o rumore, e più sarà degno di plauso. L'attore è incline all'ampollosità quanto l'autore, ma essendo generalmente dotato di minori capacità critiche, è più esposto al pericolo. Nessun ammonimento contro questo rischio sarà troppo severo, poiché non vi è errore che possa essere commesso con maggiore facilità; ed è proprio mentre esaminiamo le doti naturali che più ci sentiamo di dover mettere in guardia, essendo tanto maggiore il pericolo quando più grandi sono le doti.

L'errore più comune commesso dagli attori secondari è quello di non essere all'altezza della dignità delle loro parti. L'errore più naturale di coloro che vengono considerati di prima categoria è di ricamare sul loro soggetto, e vorrei tanto poter dire che non è tra gli errori più diffusi. La vacuità è un tratto tipico degli attori minori, l'esagerazione, dei maggiori. Fortuna vuole che il pubblico non riesca con prontezza a distinguere una caratteristica dall'altra: infatti c'è sempre una buona parte di spettatori per la quale il frastuono e il decoro si equivalgono. Chi invece è in grado di distinguere è offeso dall'una e dall'altra, sebbene la riprovazione finisca con il cadere quasi sempre solo sugli attori della classe superiore: si ha pietà per gli incapaci, mentre si condannano coloro il cui buonsenso avrebbe dovuto guidarli ad evitare l'errore.

Non vi è nulla che possa rappresentare con più nobiltà la commozione e la grandiosità del pensiero di un autore quanto il furore, l'impeto e l'energia dell'attore: la voce non sarà mai troppo forte, né le espressioni troppo infiammate, o l'azione troppo veemente, ma solo se però i suoi atti saranno adeguatamente sostenuti dall'idea, altrimenti non saranno mai belli.

Quando Shakespeare mette in bocca al suo furente Moro (mentre gode per la vendetta sul presunto corruttore della moglie) questa grandiosa espressione da guerriero,

Se avesse avuto una vita per capello
tutte gliele avrebbe strappate la mia vendetta³⁶.

vediamo Mr. Barry diventare rosso attraverso il nero del viso, il suo volto intero avvampa, gli occhi brillano per il successo della vendetta, e sembra addirittura sollevarsi da terra mentre pronuncia la frase³⁷. Ed è giusto fare così. Il sentimento sostiene l'espressione: insieme all'attore sentiamo il trasporto provato dal poeta mentre scriveva, e anche se la frase non contiene niente di sostanziale, veniamo pervasi da un risentimento grande e nobile. Quando questo attore pronuncia le parole con atteggiamento maestoso e imponente, noi siamo in sintonia con il personaggio: dimentichiamo che è l'attore a parlare, che è una scena immaginaria quella rappresentata dinanzi a noi. Immaginiamo l'eroe e il marito tradito, ingiuriato, mentre gode della sua vendetta insaziabile: non vediamo solo il personaggio davanti agli occhi, ma sentiamo insieme a lui; rendiamo un tributo involontario all'autore e all'attore; noi risplendiamo con i loro ardori; cuore e anima sono scossi come fossero consci che ciò è dovuto tanto all'onore quanto al risentimento, tremiamo e ci adiriamo come il personaggio, e come corde perfettamente in sintonia, se una viene pizzicata l'altra risponde, benché a distanza. L'illusione prende un tale possesso di noi, che ci ralleghiamo per la vendetta, dimenticando per un attimo che il risentimento è immotivato, che Desdemona è innocente e il marito è stato ingannato.

Quando i sentimenti e le passioni sono rappresentati da un buon scrittore e animati da un attore dotato di genio e giudizio, li proviamo come se fossero i nostri. Se in quell'attore possiamo vedere come la forza, la veemenza, la rabbia soddisfatta con la vendetta, siano espressi in maniera così eccellente ed encomiabile nella voce, nell'aspetto, nei gesti, nell'intero suo corpo e negli atteggiamenti, vediamo invece come in altri attori gli stessi sforzi spesso non risultino né grandi né piacevoli, e non producano alcun effetto su di noi. E questo per la ragione più semplice del mondo, e cioè perché non rispettano il decoro. [...]

Vi è grande bellezza quando le espressioni hanno forza e peso, ma se l'attore non sa dove collocarle con esattezza, non può essere sicuro di darci piacere, perché nulla può essere bello se manca di decoro. Sarebbe un'inutile crudeltà fare esempi di questo errore, poiché tutti sono in grado di ricordarne un numero sufficiente; ma è proprio qui, più che in ogni altra circostanza, che la forza dell'osservazione evidenzia come la natura, benché sempre così potente, richieda la guida dell'arte. La natura può dare ad un attore voce, figura, e movimenti espressivi, attraverso i quali egli potrà fare tutto, o almeno gran parte di quelle cose per

³⁶ «Had all his hairs been lives, my great revenge / Had stomach for 'em all». SHAKESPEARE, *Othello*, V, 2, vv. 81-82.

³⁷ Spranger Barry debuttò con successo nella parte di Othello il 4 ottobre 1746.

cui l'attore appena menzionato è così rinomato, ma se non dovesse avere sufficiente discernimento, non sarà mai nelle condizioni di ricevere dal cuore del pubblico il riconoscimento che egli è un attore. Riuscire a sorprendere è la prima qualità di un attore, ma la seconda, di uguale importanza, è quella di sapere dove sorprendere. La natura fornisce la prima qualità, ma solo il giudizio può dare la seconda; e possiamo vedere che se non sono entrambe presenti, l'effetto di tutta la forza della natura va perduto. Il senno, così come l'espressione e il gesto, può in una certa misura essere anch'esso considerato un dono di natura, ma per migliorarlo e renderlo utile, devono essere osservate le regole. La recitazione è una scienza, e deve essere studiata come una scienza. Colui il quale, pur possedendo quanto la natura può dare ad un uomo, pensi di avere successo facendo totalmente a meno di quello studio, è solo un illuso.

Abbiamo visto il filosofico Tamerlane muoversi e agitare le braccia come un Orestes impazzito, e abbiamo visto i sentimenti più tranquilli e casti urlati con la rabbia e la forza di un tiranno barbarico; ma nessuno in possesso di facoltà di giudizio maggiori di quelle del semplice udito ha mai applaudito quell'attore fraccassone³⁸.

L'errore di urlare e agitarsi quando non ve ne è motivo è assai diffuso. Questo e gli altri esempi menzionati indicano quanto sia sbagliato far baccano dove l'autore non intendeva vi fosse una forte passione. Vi sono infatti passaggi nei quali la pacatezza non è solo appropriata, decorosa, ma anche necessaria, e costituisce l'unico grande pregio di quella parte.

È un tratto peculiare della scrittura drammatica quello di rappresentare l'indole e il temperamento dei personaggi senza descriverli; di essi non viene detto che sono calmi in un'occasione e furiosi in un'altra, ma la forma e il modo in cui si esprimono lo indicano: è lo stile caratteristico dell'autore, che l'attore deve studiare sopra ogni cosa, poiché il suo merito dipende dalla capacità di rappresentare l'eroe così come l'autore lo ha creato. Questo risulta più ovvio ed evidente quando la violenza e la passione sono più marcate, ma sono le scene tranquille, dove tutto è più delicato e aggraziato e spesso anche più elevato, a richiedere il giudizio dell'attore. Violenza e frastuono non sono i segni più distintivi della dignità. Spesso non riusciamo a cogliere l'essenza divina di certi rapidissimi lampi, degli accenti sussurrati. E proprio qui si manifesta il più grande discernimento dell'attore: nel comprendere l'intento dell'autore, nel saper rappresentare l'indole [del personaggio] così come l'autore la intendeva.

Se uno storico fosse stato in grado di descrivere King Richard la notte pre-

³⁸ Il personaggio di Tamerlane, benché dia il nome alla tragedia di Nicholas Rowe, non ne è il protagonista e quindi di solito veniva interpretato da un attore di secondo piano. Negli anni immediatamente precedenti, il ruolo era stato ricoperto da Luke Sparks al Covent Garden (dove Barry interpretava Bajazet), e da William Havard al Drury Lane.

cedente la decisiva battaglia di Bosworth, o un poeta epico di celebrare la grandezza della sua mente, osservando la sua compostezza, avrebbero potuto dirci solo che egli era impassibile di fronte all'approssimarsi del pericolo. Tucidide o Virgilio non avrebbero potuto dirci niente di più: la retorica dell'uno avrebbe potuto solamente raccogliere e mostrare alcuni particolari sulle circostanze, mentre l'eleganza dell'altro non avrebbe potuto produrre niente più di una bellissima descrizione. Lo scrittore drammatico gode però di un vantaggio, un vantaggio dal quale lo scrittore che in quel dramma oltre ad immortalare il suo eroe, ha immortalato se stesso, sapeva come trarre il massimo, non limitandosi a registrare freddamente le circostanze, riferendole all'orecchio, ma rivolgendosi all'immaginazione. Egli ci presenta il re, che sull'esito degli eventi del giorno seguente aveva puntato la corona e la vita, mentre assapora la fresca brezza della sera godendo della quotidianità degli eventi naturali.

L'aria è fresca
E il raccolto del fieno maturo appena falciato
Diffonde un piacevole odore³⁹.

³⁹ «The Air's refreshing, / And the ripe harvests of the new mown hay / Diffuse a pleasing odour». C. CIBBER, *Richard III*, V, 4, vv. 7-9. Peraltro l'ultimo verso è leggermente diverso da quello pervenutoci: «Gives it a sweet and wholesome Odour». Hill sembra non considerare che i versi citati sono presenti nell'adattamento di Colley Cibber, non in Shakespeare. Nella scena, che si apre nell'accampamento di Bosworth Field la sera prima della battaglia decisiva, Cibber non manda a dormire Richard subito dopo aver congedato i suoi luogotenenti, come fa Shakespeare, ma gli ritaglia un suggestivo soliloquio, trenta versi che nella recitazione dovevano risultare notevolmente dilatati. L'idea è originale, benché la battuta rimandi, a tratti anche letteralmente, alla celeberrima apertura del quarto atto di *Henry V*, dove il coro descrive la situazione e l'atmosfera prima della battaglia di Agincourt. La scelta di Hill di proporre l'esempio dipese probabilmente dal successo riscosso a teatro da questa parte del dramma, dove i momenti di *suspense* e i colpi di scena si alternavano ad un ritmo incalzante, di grande efficacia sotto il profilo spettacolare. Il clima di calma e di serenità creato dal soliloquio, e altre variazioni introdotte da Cibber, servivano a prolungare e ad intensificare la fase precedente il sonno di Richard, cominciando già ad accendere nel pubblico, il quale ovviamente sapeva già cosa stava per accadere, la tensione per l'imminente apparizione in sogno degli spettri. Una tensione tenuta alta da Cibber sfoltendo la teoria di spettri e riservando alla loro apparizione meno di trenta versi, in modo che gli spettatori mantenessero il fiato sospeso fino a quando, con un unanime sussulto, venivano sorpresi dall'improvviso risveglio di Richard. David Garrick, che interpretò la parte durante tutta la carriera, sebbene in modo discontinuo, fu molto apprezzato in questa scena proprio perché riusciva ad esaltare al massimo grado l'effetto di contrasto tra il precedente stato di calma, che sapeva tingere di una lieve malinconia, e la tensione successiva. Anni dopo, nella sua biografia dell'attore, Arthur Murphy dirà come nel soliloquio egli: «svelava l'essenza interiore dell'uomo. Ogni cosa descritta riusciva quasi reale allo spettatore, il quale credeva di avvertire il brusio di entrambe le armate da campo a campo, e i destrieri sfidare i destrieri». A. MURPHY, *The Life of David Garrick...* cit., vol. I, pp. 16-17.

L'intento dell'autore è di rappresentare la calma di un grande uomo nel momento del pericolo: una scelta corretta, poiché niente potrebbe mostrare l'eroe in modo più perfetto. Richard in questa scena è in una situazione simile a quella in cui si è trovato uno dei nostri ufficiali, il quale, mentre stava marciando sapendo di dover affrontare una battaglia disperata, notò un pellicano volare sopra di lui, e pensò all'ottima zuppa che se ne poteva fare. Le circostanze sono simili, salvo che non vi è niente di ordinario o di particolare nella situazione in cui il sovrano si mostra tranquillo. Quanto in entrambi è degno di nota è la perfetta calma in un momento di terrore, che poi è quello che l'autore intendeva esprimere e ha effettivamente espresso, molto felicemente, in quei versi. L'attore intelligente dovrebbe saper cogliere questa sfumatura, e porsi come obiettivo di recitare quei versi con la massima tranquillità e compostezza, senza agitazione, con una voce calma e imperturbabile. La grande bellezza di questo momento si evidenzia se viene eliminato tutto quanto è generalmente considerato attraente nella recitazione teatrale: e tuttavia abbiamo sentito sbraitare con appassionata veemenza questi versi da un attore di fama, senza peraltro scorgere nel pubblico il minimo segno di disapprovazione⁴⁰. [...]

È uno dei tanti esempi dove possiamo vedere come sia difficile per l'attore essere misurato. Innumerevoli altri potrebbero essere elencati, ma questo descrive bene le circostanze nelle quali vediamo l'immediata necessità di usare la capacità di giudizio. La natura fornisce ad un attore le cosiddette doti; gli dà una voce possente e una buona padronanza del proprio corpo, cosicché lui pensa di non dover far niente oltre ad utilizzarle. Il giudizio dovrebbe invece indicargli quando è opportuno non farne ricorso, giudizio che egli può trarre da quell'arte e da quelle regole che vorremmo eleggesse a propria guida nelle occasioni in cui i vantaggi del sapersi comportare correttamente sono più evidenti, benché gli errori non siano poi così ovvi.

Cento persone sanno come abusare delle proprie doti naturali, contro una che possiede l'arte di controllarle, eppure dipende proprio da questa facoltà tutto il successo di un attore completo. Siamo più inclini a perdonare gli errori di chi, avendo scarse doti, si sforza attraverso il lavoro e l'applicazione per raggiungere qualche risultato piuttosto di quelli compiuti da chi si affida unicamente alle doti naturali possedute, e ci disgiusta.

L'errore diffuso di approfittare delle elargizioni della natura, e la difficoltà nel gestire con misura perfino doti non eccelse, costituiscono i due motivi prin-

⁴⁰ Difficile individuare a chi possa riferirsi Hill. Il ruolo era stato detenuto quasi in esclusiva da Colley Cibber dal 1700 fino al suo ritiro, senza poi trovare un interprete adeguato, a parte Garrick, né in James Quin, né in Dennis Delane e nemmeno in Lacy Ryan, che lo interpretava ancora al teatro di Covent Garden negli anni precedenti la pubblicazione di questo libro. Tutti questi attori, e anche Henry Mossop al quale lo stesso Garrick affidava spesso la parte al Drury Lane, potrebbero aver interpretato il passaggio con le modalità espressive descritte.

cipali per cui così pochi tra quanti tentano la strada del palcoscenico hanno successo. Molti di essi hanno doti, ma possiedono scarso giudizio. Coloro che pur essendo carenti di entrambi, abbiano tuttavia una buona pratica della professione, possono valersi dell'esperienza per sopperire alla mancanza di preparazione. In effetti, non è tanto a causa delle poche doti, quanto dell'insufficiente esperienza, o meglio ancora della scarsità di arte e di regole, se essi ben di rado raggiungono il successo.

In generale si può dire che, se una persona cui la natura abbia dato sembianze che la rendono adatta al palcoscenico si offre al pubblico senza preparazione, semplicemente confidando di poter fare quanto ha già visto fare, il suo fallimento è sicuro. D'altra parte, se un'altra persona molto meno dotata compie lo stesso tentativo sotto la guida di un attore affermato, e ascolta con costanza i suoi consigli, avrà successo. La natura, capace di fare così tanto quando sia sottoposta ad un adeguato controllo, se privata delle opportune direttive sarà persa e disorientata, laddove se riceve invece un giusto supporto, potrà dare un modesto successo fin dal debutto a chi, diversamente, non potrebbe ottenerne alcuno in tutta la carriera. È un grande errore pensare che la natura da sola possa fare un attore, e sono enormi i vantaggi acquisibili grazie allo studio perfino da chi abbia le doti più grandi.

Capitolo II. *Sulla necessità dell'attore di avere una buona intelligenza*

Risulta evidente dalle osservazioni già fatte, come tra i vantaggi che un attore può avere dalla natura, l'intelligenza sia il principale, giacché da essa dipende l'uso appropriato di tutto il resto. Chi infatti abbia tra le sue doti una voce potente, ma non sappia quando moderarla, con la sua forza riuscirà solo ad essere esagerato in alcuni momenti, e ridicolo in altri. Un uomo deve necessariamente capire in modo perfetto le sue battute prima di poterle pronunciare correttamente; tra gli illustri poeti drammatici ve ne sono alcuni che nessuno riuscirà a capire quando non sono compresi da chi li sta recitando.

Aaron Hill, un autore di valore riconosciuto, richiede di essere studiato come un classico per la particolare struttura e per la disposizione delle frasi; i pensieri di Johnson [Ben Jonson] sono spesso così profondi da richiedere un'acutezza pari alla sua per dominarne il senso, una profondità di pensiero solitamente dovuta ad una grande erudizione che egli si attende possieda anche il suo lettore; Milton (del quale solo alcune pièces sono rappresentate, e altre potrebbero esserlo con piccole alterazioni) è oscuro all'ignorante, per come si esprime; infine Shakespeare, l'idolo – a ragione – della scena attuale, non mette mai in imbarazzo con la sua cultura, di cui qualcuno ha ipotizzato egli fosse del tutto privo, ma l'originalità delle figure, la concisione dello stile, il lessico un po' arcaico, e il fre-

quente ricorso al linguaggio allusivo, lo rendono facilmente leggibile e tuttavia incompreso, al pari di tutti gli altri. [...]

E davvero, così come il non comprendere un autore è il più grande difetto di un attore, è anche quello più facilmente scoperto da chi tra il pubblico abbia un po' più di competenza. Un attore che sbraita tutto impettito, strabuzza gli occhi e agita le braccia può funzionare con la parte più infima del pubblico; ma se egli non ha vero sentimento, che mai potrà avere senza una perfetta comprensione della parte, tutta la forza risulta inutile perché fuori luogo e disarmonica, e per quanto lo strumento possa essere buono, il pessimo attore ne trarrà solo note stonate.

Si dirà che l'imitazione può supplire alla mancanza di intelligenza, e che con l'osservazione della maniera in cui un attore pronuncia ogni frase, un altro possa riprodurla con la stessa cadenza, come se l'orecchio funzionasse al pari dell'intelletto. Troppi attori la pensano così, ma questo significa porre molto in basso la loro professione, riducendo ad un'arte meccanica ciò che invece trae tutta la sua forza dal genio: ma tale assunto, oltre ad essere deprecabile, è anche errato. Se questa fosse la regola, cosa si dovrebbe fare con i drammi nuovi, e cosa dovrebbe attendersi il pubblico dagli altri? Se gli attori precedenti avessero sbagliato o fossero stati imperfetti, ogni progresso sarebbe impossibile, nell'arte. Se questa fosse la legge universale, come purtroppo sembra essere considerata, a quale scopo sarebbe mai nata una persona come Garrick, un uomo che ha tirato fuori dalla sua mente uno stile per recitare tanti personaggi, come Lear, di Shakespeare, e molti altri che potrebbero essere menzionati, concepiti in modo completamente diverso, mai visto prima, e che solo grazie alla forza del suo talento ha potuto compensare quanto la natura non gli aveva donato. Al suo posto la natura gli ha dato un intelletto che ha risposto a tutte le necessità. Come la natura ha elargito doni all'uomo in considerazione di quelli dati agli altri animali, così ha dato a questo attore talenti in considerazione di quelli dati agli altri attori. Laddove ha negato all'uomo la pelliccia dell'orso e gli artigli dell'aquila, le ali del nibbio e la forza del cavallo, gli ha dato l'intelligenza attraverso la quale procurarsi da solo vesti e armi, e per costruire mezzi di trasporto da far condurre ad animali forti, da lui addomesticati. Alla stessa maniera, ha negato a Mr. Garrick la naturale dignità di Mr. Quin, la gentilezza di Mr. Barry, e (ma qui andiamo indietro nel tempo) l'elegante disinvoltura per cui Mr. Wilks era stimato, dandogli però un intelletto che gli ha permesso, attraverso l'osservazione di tali qualità nella loro autentica essenza, di creare qualcosa che le sostituisca, riuscendo a superare la prima, quasi ad eguagliare la seconda e ancora, forse, a risultare migliore nella terza.

Se l'imitazione fosse stata l'unica fonte della buona recitazione, avremmo perso tutto ciò che questo sorprendente attore ci ha mostrato, e non mancano certo esempi di come sia imperfetta la recitazione, anche in alcuni tra gli attori molto ben accolti, quando deriva principalmente da quella sorgente. [...]

Possiamo affermare con certezza che sbaglia chi crede di poter portare degli esempi, come prove contrarie, secondo cui esisterebbero buoni attori di scarso intelletto. È certamente in errore, e la verità è che probabilmente quegli attori sono più intelligenti di quanto si pensi, oppure non sono così bravi come si dice⁴¹.

Discernimento e capacità di comprensione sono requisiti necessari al massimo grado in un attore, e sono inscindibili da una buona intelligenza. Egli deve saper esprimere bellezze di ogni sorta e di ogni tipo, e per farlo adeguatamente, deve per prima cosa saper distinguere cosa sono, poiché ognuna richiede una diversa modalità espressiva. Quando è necessario esprimere passione, non è sufficiente avere polmoni e occhi; egli non solo deve saper raggiungere certi vertici, ma capire cosa siano tali vertici: in mille scene diverse dove ciò sia necessario, deve riuscire a stabilire la giusta gradazione per ognuna di esse. La natura può avergli donato una voce possente e la capacità di governare le lacrime, ma non il criterio per discernere la forza con cui usare la prima, oppure le circostanze nelle quali versare le seconde, e di dosarne la quantità. Una singola parola di una frase, se pronunciata con veemenza, può convogliare più terrore che non esprimendo nella maniera più violenta l'intero brano, e una sola lacrima può essere più soave e grandiosa, laddove un profluvio di lacrime denoterebbe effeminatezza. Shakespeare intendeva far esprimere al suo Henry una minaccia molto grave, quando nel rivolgersi al figlio gli fa dire solamente

Mandateci i vostri prigionieri, o le sentirete⁴².

Dal modo con cui l'attore pronuncia la battuta dipende gran parte della sua forza. Pronunciarla ad alta voce e con violenza sarebbe una spaconata, non all'altezza di un re, e inadatto al carattere di quel re in particolare. I vecchi attori vissuti quasi all'epoca dell'autore, ne penetravano meglio lo spirito: sia che a guidarli fosse l'intelligenza o la tradizione, seguendo quanto era sempre stato fatto, essi la

⁴¹ Non è dato sapere se Hill stesse pensando a qualche attore in particolare, del quale venne rimarcata la scarsa intelligenza a fronte di un riconosciuto successo. Viene però alla mente quanto riporterà qualche anno dopo James Boswell, il biografo di Samuel Johnson. Nel corso di una visita fattagli nel 1783 dagli attori John Philip Kemble e Sarah Siddons, egli avrebbe ricordato come Hannah Pritchard, attrice grandissima e una delle partner preferite di Garrick, benché sul palcoscenico apparisse dotata di grande sensibilità e intelligenza, nella vita privata fosse a suo parere una "vulgar ideot", cosa da lui per primo ritenuta stupefacente. Dell'attrice fu detto che non avesse mai letto fino in fondo *Macbeth*, di cui fu la più grande protagonista dell'epoca, perché lasciava il teatro prima della fine della rappresentazione, quando la sua parte era conclusa. J. BOSWELL, *The Life of Johnson...* cit. L'episodio ricordato si trova in corrispondenza dell'ottobre 1783.

⁴² «Send us your prisoners, or you'll hear of it». SHAKESPEARE, *Henry IV* (parte prima), I, 3, vv. 118-119. I versi differiscono leggermente da quelli dell'edizione di riferimento da me utilizzata.

pronunciavano a bassa voce, ma con tono brusco. Così da allora è stata imitata dagli attori, ma ciò non esaurisce le nostre aspettative, non è tutto quello che i vecchi attori facevano. L'autore intendeva convogliare tutto il terrore in una sola parola, *sentirete*; una parola in se stessa poco espressiva, ma che la voce dell'attore, comprendendone appieno il significato, doveva rendere terribile. Questo veniva fatto all'epoca, ma in quale modo fosse eseguito noi non possiamo immaginarlo da come lo vediamo oggi poiché, sebbene i nostri attori abbiano conservato la voce bassa, hanno perduto l'enfasi. Vi era una maniera di pronunciare questa singola parola con forza ma senza alzare la voce, e così la minaccia era terrorizzante al massimo. I nostri attori cercano di dare questo tono all'intera frase, ma nel tentativo di farlo la indeboliscono.

Questo è un esempio di come un'espressione densa di significato richieda una pronuncia a bassa voce, di come una singola parola possa essere sottolineata e caratterizzata non dal volume ma dalla forza particolare e dallo spirito conferitogli dall'enfasi. Vi sono altri casi, in cui lo stesso spirito che anima quell'unica parola dà significato ad un'intera frase, e che richiedono, invece di una voce bassa per tutta la frase ad esclusione di una parola importante, forza, vigore, e un certo volume in tutte le parole. Queste sono frasi nelle quali il pensiero espresso è grande, e tutte pervase dal sentimento, ma dove tuttavia le parole sono comuni, semplici, e prive di particolare dignità. Un esempio magnifico è dato da una frase del personaggio di Lear, magnificamente eseguita [a teatro]. Quando il vecchio re ha ucciso gli assassini con le sue mani, e un personaggio lo sottolinea, il suo cuore gonfio gli permette solo di dire:

L'ho dunque fatto, amico!⁴³

E tuttavia in queste quattro semplici parole vi sono espressi dignità, consapevole orgoglio e un senso di trionfo difficilmente eguagliabili.

L'uso di simili espressioni è caratteristico di Shakespeare, per un motivo molto semplice: il suo genio è talmente grande e insuperabile che il suo decoro generalmente è nel pensiero, non nelle parole. Questi sono brani che passano inosservati

⁴³ «Did I not, Fellow?». N. TATE, *King Lear*, V, 6, v. 44. La versione della tragedia a cui Hill si riferisce, di Nahum Tate, l'anno successivo alla pubblicazione di questo trattato sarà parzialmente rivista da David Garrick con la reintegrazione di alcuni passi originali. Questa battuta si iscrive nella prospettiva totalmente diversa aperta da Tate nel finale, alla cui preparazione viene di conseguenza funzionalizzata tutta la tragedia, fino ad un totale sganciamento dall'originale shakespeariano nell'ultimo atto. Essa non si concludeva più con una carneficina e nel pessimismo più nero, ma con la punizione dei malvagi, la restaurazione della monarchia e il pieno riscatto morale e materiale del vecchio re. La battuta si riferisce al momento successivo all'uccisione, da parte di Lear, di due guardie venute per portare lui e Cordelia sul patibolo. Cfr. anche nota 26, p. 188.

al comune lettore, ma la cui bellezza emerge quando la giusta recitazione dell'attore dà loro forza.

È stato già osservato come una singola parola possa talvolta essere più efficace di una intera frase, e così una sola lacrima può emozionare il pubblico dove un diluvio potrebbe essere deprecabile. Una sola goccia di afflizione – come omaggio involontario alla natura umana – può essere grande ed elegante, dove una profusione di lacrime può rivelarsi indecorosa e spregevole: insieme all'eroe, sarà bene che si senta anche la presenza dell'uomo; il poeta e anche l'attore saranno più naturali, e di conseguenza più lodevoli, se conserveranno i loro sentimenti. [...]

Egli [l'attore] non deve solamente rendere giustizia alle espressioni del poeta, ma essere in grado di comunicare grazia dove sia carente, e forza dove è opportuna, e saperle inoltre trasmettere nel giusto grado. Troppa veemenza conduce all'enfasi esagerata, rendendo tronfio ciò che è grande e magniloquente; porta ad esprimersi con smorfie, ad assumere atteggiamenti buffoneschi e a volgere in farsa ciò che doveva affascinare.

Vi sono passaggi dove questa recitazione sopra le righe, un'energia e un impeto eccessivi, sono intenzionali, ma sono casi in cui si vuole che il personaggio appaia pomposo e ridicolo. La forza e il furore forse appropriati in Tom Thumb, sarebbero censurabili perfino in Bajazet⁴⁴ [...].

Vi sono anche molti casi nei quali l'autore è stato solo in grado di delineare sommariamente quanto va fatto, lasciando all'attore il tocco finale, o addirittura il compito di dipingere gran parte del quadro. In queste evenienze egli non è solamente chiamato a seguire le indicazioni dell'autore, ma ad aggiungere persino nuovi elementi. All'attore viene dunque richiesto molto più della perfetta comprensione dell'autore: in qualche misura è sollecitato a diventare autore egli stesso, ma nel mettere in atto ciò, può essere elogiato come pure condannato, se si spingerà ad aggiungere indebitamente parole al testo o a cambiarle. Riuscire in questa difficile operazione richiede un talento superiore a quello del poeta, e raramente si incontrano attori dotati di capacità sufficienti.

C'è spazio per molti elementi aggiuntivi nell'interpretazione di personaggi come Captain Brazen, ed è così che l'attore generalmente lo esegue, con successo. Mr. [Colley] Cibber mi ha riferito che l'autore, quando la commedia fu rappresentata la prima volta, si complimentò con lui proprio a tale proposito⁴⁵. Suo figlio [Theophilus] ha aggiunto con successo molti altri elementi a questo perso-

⁴⁴ Tom Thumb è il protagonista di due parodie di Henry Fielding, *Tom Thumb. A tragedy* (1730) e *The Tragedy of Tragedies; or The Life and Death of Tom Thumb the Great* [La tragedia delle tragedie, ovvero Vita e morte di Tom Thumb il grande] (1731); Bajazet è il personaggio principale della tragedia, già ricordata, di Nicholas Rowe *Tamerlane* (1702).

⁴⁵ Captain Brazen è uno dei personaggi di *The Recruiting Officer* [L'ufficiale di reclutamento] (1706), di George Farquhar, commedia rappresentata costantemente per tutto il secolo.

naggio, e così pure Mr. Woodward, che ha saputo trovarne alcuni particolarmente azzeccati e caratteristici, ai quali gli altri attori non avevano pensato.

Nella tragedia abbiamo un bellissimo esempio recentemente offerto da Mr. Barry. Nel momento in cui l'ufficiale che sta conducendo il conte di Essex al patibolo lo spinge a far presto, e la contessa nel vedere la scena sviene, l'autore mette solo due brevi parole nella bocca di Essex:

Guardate là!⁴⁶

Forse egli si attendeva che l'attore esibisse con sguardo e posa una pena che nessuna parola avrebbe potuto esprimere. Se è così, certo Mr. Barry ha superato qualsiasi aspettativa, ottenendo dall'autore gli stessi riconoscimenti dati da Farquhar al primo interprete di Brazen. In questo caso, però, quanto è stato aggiunto nell'interpretazione merita ancora maggiore ammirazione, perché più arduo da eseguire. La tragedia è infatti più raffinata della commedia: è più difficile ottenere in una scena come questa il giusto tono, morbido e allo stesso tempo afflitto, che non in una dove si debba soprattutto evitare gli errori grossolani. Ciò che con voce rotta e un po' velata l'attore esprime in queste due brevi parole, l'angoscia nel suo sguardo, l'eleganza della sua posa, sono pari a quanto di meglio si è mai visto e si vede attualmente sul palcoscenico in una simile circostanza. Vediamo spesso come le espressioni dell'autore vengano con tali mezzi innalzate ad un livello che la semplice lettura non ci aveva assolutamente rivelato, ma non è tutto. Uno sguardo, un gesto, una particolare attenzione a ciò che dice un altro personaggio, spesso ci restituiscono quanto l'autore aveva inevitabilmente, o talvolta distrattamente, ommesso; e molto spesso una pausa riesce a conferire alla frase una forza superiore a quella contenuta nelle parole.

L'attore può essere dotato per natura di una grande sensibilità, ed essere molto bravo nell'indurre nel pubblico i sentimenti suscitati prima dentro di sé: un'ottima applicazione dell'arte. Tuttavia, se questa abilità non è guidata da una buona intelligenza, chi la possiede andrà più spesso incontro al rischio di venire fischiato che a ricevere applausi. La natura suggerirà tutto ciò che ci si può aspettare in determinate situazioni, ma non potrà guidare e calibrare le espressioni, se alla sensibilità non sarà congiunta l'intelligenza, a indicare le regole da seguire. Senza di essa, la natura, per quanto potente sia, procede senza controllo, alla cieca, e più viene lasciata a se stessa, più erra sconsideratamente senza sapere quale direzione prendere [...]. Chi è in grado di suscitare sentimenti dentro di sé, e di accenderli negli altri, è però solo per metà qualificato per questa parte della professione, se

⁴⁶ «Look there!». *The Earl of Essex*, tragedia di Henry Jones di scarso successo, andata in scena nel 1753 al teatro di Covent Garden con Spranger Barry nel ruolo del protagonista.

non sa discernere quale sia la passione più adatta ad una circostanza e quale l'intensità richiesta. Sarebbe molto facile fare l'esempio di attori, tra gli attuali, la cui sensibilità è tale da indurli a strillare dove invece dovrebbero adirarsi. La questione, quindi, non riguarda la dote posseduta, ma la capacità di farne un uso corretto. In un bambino la rabbia può manifestarsi frignando, mentre in un eroe deve esprimersi con modalità del tutto diverse. Esibendo un sentimento che appartiene a loro stessi, e non al personaggio, queste persone commettono un errore scambiandolo per un pregio.

Parimenti, ho visto un re la cui ira era espressa con la violenza che è giusto aspettarsi da lui, e pieno di autentico sentimento, un sentimento però del tipo sbagliato. La sua rabbia era simile a quella di un cuoco nella sua cucina, non a quella che l'autore intendeva dovesse dimostrare quanto il personaggio fosse *ogni pollice un re*⁴⁷. Qui, come nell'esempio precedente, il talento naturale non serve a nulla, poiché ad esso manca la guida dell'intelligenza, o perché quell'intelligenza non è opportunamente assistita dal metodo e dalla regola. [...]

Il poeta distingue tra la rabbia di una persona, e quella di un'altra. Il coraggio è una grande qualità di tutti gli eroi di Omero, e tuttavia il coraggio di uno è del tutto differente da quello di un altro. Il drammaturgo ha in mente le stesse distinzioni tra i caratteri, e rispetto alla poesia epica ha maggiori possibilità di applicazione. Il dolore in una persona è una cosa, un'altra in un'altra, e lo stesso vale per tutti i sentimenti. A ciò egli presta attenzione, ma è tutto inutile, se poi l'attore non se ne cura. Inoltre, ci sono parti del personaggio, così come accade nei dipinti, che devono essere messi in piena luce, e parti che invece devono essere oscurate – benché conservate – e nascoste nell'ombra. Il drammaturgo all'altezza del suo compito, non manca mai di pensare con attenzione a questo aspetto, ma tutta questa cura è inutile se all'attore manca il discernimento necessario a comprenderlo [...].

Si possono fare molti esempi di tocchi magistrali profusi dal poeta nel personaggio di Macbeth. Vorrei poter dire che un attore molto applaudito nella parte ha dimostrato di comprenderli, o che altri li abbiano capiti. Mr. Garrick è encomiabile in molte parti di Macbeth, ma questo personaggio non sembra essere tra quelli da lui più studiati⁴⁸. Anche Mr. Barry è eccellente in gran parte dell'interpretazione, ma non sembra essere uno dei ruoli a lui più adatti.

Come nelle pitture di paesaggi, anche nelle rappresentazioni teatrali, cose e

⁴⁷ «[...] every inch a king». SHAKESPEARE, *King Lear*, IV, 5, v. 105, battuta presente anche in Tate. Quando Hill scrive, la parte di Lear era pressoché monopolizzata da Garrick. Uniche eccezioni, le interpretazioni di James Quin e di Henry Giffard, rispettivamente nel 1748 e nel 1752 al Covent Garden: è più probabile Hill si riferisca alla prima, più lontana nel tempo ma di un attore più noto.

⁴⁸ Proprio in vista dell'interpretazione di Macbeth, nel quale debuttò nel 1744, Garrick scrisse *l'Essay on Acting*, tradotto e annotato integralmente in questa raccolta, alle pp. 162-172.

oggetti nella realtà collocati molto lontani tra loro devono essere raffigurati in uno spazio ristretto: l'ampiezza del campo visivo deve essere compresa nel dipinto, mentre sul palcoscenico viene rappresentata l'ampiezza ancora più grande della mente umana. Riuscire ad avvicinare tra loro tante cose così lontane nella realtà, richiede la capacità di presentarle dando l'impressione di non essere attaccate le une alle altre: sulla scena, e anche nella pittura, è necessario ciò che viene chiamata armonia. Laddove però l'abilità del pittore si misura sulla sua capacità di evidenziare le distanze, quella dell'attore consiste nel rendere fluida la recitazione rimuovendo le cesure tra un passaggio e il successivo, ma prestando anche la massima attenzione affinché non si confondano, dato il rapido susseguirsi di un passaggio ad un altro. [...]

I gesti che accompagnano le espressioni devono essere studiati così come il tono di voce con cui vengono emesse. Anche qui è l'intelligenza a dover guidare, altrimenti tutte le doti concesse dalla natura non saranno di alcuna utilità. [...]

Chi pensa all'intelligenza come ad un elemento non così necessario per aver successo sul palcoscenico, sostiene che l'abitudine e la pratica costante possano supplire all'intelligenza: è un errore, non accadrà mai. C'è tuttavia qualcosa di vero in quest'affermazione, in quanto l'imitazione può talvolta compensare la mancanza di intelligenza. È questa, non la pratica ciò che in certi casi può funzionare, ma sempre in maniera molto limitata. Chi copia può risultare soddisfacente in alcune scene importanti, giacché le ricorda esattamente come le ha viste, ma nei passaggi meno rilevanti, sebbene più facili da eseguire, non avendo prestato la stessa attenzione, la sua recitazione sarà pessima.

Le doti naturali possono talvolta sopperire all'intelligenza, ma di nuovo, solo in parte. Un uomo casualmente in possesso di caratteristiche uguali a quelle delineate dal poeta in qualche scena, potrà recitare egregiamente quel particolare personaggio. Vale a dire che se un ruolo è caratterizzato dalla stupidità e dall'impudenza, uno per natura stupido e impudente può magari riuscire molto bene. Il talento naturale privo di intelligenza può portare a questo, ma a niente di più: se la stessa persona tenterà qualsiasi altra cosa, l'inganno si svelerà, e scopriremo di aver visto l'uomo, laddove credevamo di aver ammirato l'attore.

Gli autori devono il loro successo agli attori più di quanto possano immaginare; il danno che ricevono da quelli cattivi non sta certo alla pari. Un attore di quest'ultimo genere – e quanti ne esistono di così – potrà rovinare una buona pièce, ma questa riacquisterà credito attraverso la lettura. Se invece l'autore di una pièce mediocre è tanto fortunato da farla cadere nelle mani di un manager il quale affidi tutte le parti, le importanti e le meno importanti, ad attori intelligenti, vedrà come il suo dramma verrà valorizzato dalla messa in scena. La rappresentazione arricchirà il dramma con elementi impensabili per l'autore stesso, grazie all'attore che ve li infonde traendoli dal suo proprio magazzino. Questi elementi diventeranno poi parte integrante del testo, saranno ricordati nella lettura e il

merito verrà attribuito all'autore⁴⁹. È più frequente che questi elementi vengano aggiunti alla commedia, che non alla tragedia; e questo perché per un attore è molto più facile accrescere il garbo e l'eleganza piuttosto della nobiltà. La tragedia si fonda sul sentimento, mentre la commedia si basa in larga misura sull'espressività esteriore⁵⁰.

Tutti ricorderanno molto bene una commedia moderna, nella quale la recitazione del protagonista conferiva al personaggio un senso di naturalezza dove esso avrebbe dovuto essere caratterizzato da smodatezza ed eccesso. Mitigando le trivialità con la decorosa dignità che conferiva ai suoi modi, con la sua aria e i suoi atteggiamenti ha sì richiamato l'attenzione degli amanti degli intrecci piccanti, come intendeva fare l'autore, convogliandola però su elementi e su caratteristiche non previste dal testo.

Questo è un dramma che se non fosse mai stato rappresentato, alla lettura non avrebbe mai potuto raccogliere gli stessi consensi, ma avendoli ottenuti a teatro, li ha conservati anche nella lettura⁵¹.

Ciò è quanto l'attore fa attualmente, e molti altri analoghi esempi – meno noti – potrebbero essere fatti: gli sarebbe possibile tutto ciò senza l'intelligenza? Certamente no. Come prima cosa egli deve comprendere perfettamente bene cosa intendeva dire l'autore, quindi deve capire ciò che l'autore avrebbe dovuto dire, poiché così si mette nelle condizioni di migliorare la pièce. Gli attori che eccellono nella commedia sono meno penalizzati dall'essere poco intelligenti rispetto agli attori tragici. Ciò che i primi riescono a fare è visibile a tutti, tutti sono in grado di giudicarlo. Al contrario, coloro che recitano soprattutto nelle tragedie sono presi maggiormente di mira, ma senza motivo, perché, sebbene a loro venga richiesto di meno, e quanto fanno non sia facile da valutare, certamente quel poco è molto più difficile da effettuare. Inoltre, è molto più complicato accontentare la minoranza in grado di formulare un giudizio.

Comprendere le finalità di un autore tragico richiede capacità molto più grandi di quelle necessarie a capire le intenzioni di un commediografo; in nessun altro genere l'intelligenza è così indispensabile.

⁴⁹ Dopo qualche anno James Boswell richiamerà l'attenzione sulla necessità di fissare con la scrittura, attraverso le recensioni degli spettacoli, questi elementi introdotti dagli attori. Cfr. in questa raccolta, p. 305.

⁵⁰ "Espressività esteriore" traduce in modo un po' forzato "manner", ma credo corrisponda meglio al senso attribuito al termine dall'autore.

⁵¹ Potrebbe trattarsi di *The Suspicious Husband* [Il marito sospettoso], di Benjamin Hoadly, commedia andata in scena per la prima volta al teatro di Covent Garden il 12 febbraio 1747. Riproposta costantemente da David Garrick, primo interprete dello scapestrato Ranger, dovette il suo grande successo alla felice combinazione di un intreccio vivace e piccante ispirato alla *comedy of manners*, con una conclusione che riusciva ad esaltare la virtù senza risultare moralistica, riuscendo quindi a salvare il protagonista, e il divertimento.

Quale probabilità di successo ha, dunque, chi non comprenda il personaggio? È tuttavia pur vero che un tempo il verso sciolto era recitato tutto uguale, e questo tipo di recitazione cadenzata poteva essere intonata sia da uno sciocco sia da un saggio. Ma anche se in quei giorni era così, ora vi è uno stile più naturale di recitare. Se fosse rigidamente osservata la scansione metrica, certo la mancanza di intelligenza risulterebbe più evidente nella tragedia che nella commedia. [...]

La maniera di rivolgersi al pubblico dell'attore nella commedia è chiara a tutti, mentre quella dell'attore tragico è più sottile, e perciò meno ovvia. Uno scolareto capriccioso, o un facchino beone suggeriscono molto di ciò che può piacere se visto in un attore comico. Eccessi, gestacci e smorfie sono molto facili a farsi, non richiedono particolari competenze e, quasi, neppure intelligenza: spesso dipendono dalla mancanza di pudore e di virtù, piuttosto che dal possesso di qualità. E tuttavia queste sono cose molto apprezzate in un attore comico, mentre al contrario, un portamento dignitoso e giusti sentimenti, insieme ad una perfetta comprensione di un autore di alto profilo e ad un'altrettanto perfetta espressione dei suoi significati sono i requisiti minimi per chi voglia apparire decoroso nella tragedia. L'attore li può possedere senza mostrarli, e non tutti saranno in grado di percepirli. Un edificio costruito secondo le regole dell'architettura, il cui aspetto complessivo sia di sobria raffinatezza, armonioso e proporzionato in ogni sua parte, non farà colpo, con tutta la sua eleganza, ad un osservatore comune. Ma se lo stesso osservatore vi vede qualcosa del rivalutato stile gotico, magari una cupola posta su di un edificio costruito sullo stile dell'antichità greca, egli spalancherà gli occhi in ammirazione. La gioia gli colmerà il cuore,

Gioia spensierata⁵²,

se egli vedrà brillare contemporaneamente sulla scena il sole, la luna e i sette pianeti, mentre sarà indifferente alla sola vista della magnificenza del primo e alla serena luce della seconda. Così succede anche con gli attori, agli occhi di tali giudici: i più grandi, se presi singolarmente, vengono ignorati, mentre acquistano interesse se presentati tutti insieme in modo stravagante e sfacciato. Nella tragedia noi proviamo sentimenti, e al sentimento va ogni elogio; nella commedia ci aspettiamo solo di ridere, e ci aspettiamo sia l'attore a provocare gran parte del divertimento. Se ridiamo, siamo soddisfatti, e fintanto che l'attore riesce a farci ridere, non badiamo se ridiamo per la sua parte o per lui stesso, o se la nostra è una risata di disapprovazione o di ammirazione. E in generale, a lui non interessa tale distinzione più di quanto interessi a noi. Finché ci divertiamo, cosa ci manca? Proprio nulla, purché siano applausi veri e ragionevoli.

⁵² «Joy innocent of thought». A. POPE, *The Dunciad*, London, A. Dodd, 1728, libro III, v. 250.

Ci sono farse che non mancano mai di farci ridere, sebbene noi stessi confessiamo essere così stupide da farci provare vergogna del nostro divertimento. Il caso si ripropone con alcuni personaggi comici, così come li vediamo rappresentati: l'attore è tuttavia soddisfatto, scambiando il disprezzo per approvazione, e non appena gli viene richiesto, è dispostissimo a recitare la parte. Ho visto la maggioranza del pubblico ridere a crepappele vedendo un Lord Foppington privo di ogni elemento del gentiluomo, negli atteggiamenti, nello stile e nell'aspetto⁵³. Ma gli spettatori erano contenti, come lo era l'attore quando li sentì dire – mentre scendevano le scale – oh, quello sì è un comico. La maggioranza del pubblico non pretende niente di più, e gli altri gli vanno dietro, ridendo come per *A Stage Coach*, oppure per *Duke and no Duke*, benché essi stessi ammettano di vergognarsi del loro divertimento⁵⁴.

Così possiamo renderci conto di cosa susciti tanta approvazione in un attore comico persino quando compie gli errori più madornali, e se i suoi errori passano per pezzi di bravura, si pensi a come può essere valutata la più piccola delle sue abilità. Nelle tragedie succede tutt'altro. Lì, la più piccola forzatura è detestabile, e niente può salvare dalla censura se non una perfetta e giusta resa del personaggio; le infinite virtù che l'attore può possedere, non verranno notate nemmeno dagli spettatori più bendisposti, essendo la loro attenzione talmente concentrata sul sentimento, da non prestare alcuna attenzione alla decorosa eleganza con cui l'attore l'esprime, benché poi colgano e condannino il minimo errore.

La grande differenza consiste in questo: la tragedia mira a colpire il cuore, la commedia la fantasia. Veniamo coinvolti profondamente dall'una, mentre nell'osservare l'altra l'immaginazione gioca senza patemi. Questo diverso atteggiamen-

⁵³ Qui il rimprovero di Hill sembra essere decisamente fuori luogo. Lord Foppington è l'incarnazione della tipologia del vagheggino, e come tale, una recitazione che ne evidenziasse i tratti parodici era perfettamente in linea con il personaggio. La sua è una storia articolata. Protagonista di *The Relapse* [La ricaduta] (1696), per esso l'autore, Sir John Vanbrugh, dichiarò di essersi ispirato a Sir Novelty Fashion, da *Love's Last Shift* [L'ultimo sotterfugio d'amore] (1696) di Colley Cibber. A sua volta Cibber aveva creato quel personaggio pensando a Sir Floping Flutter, da *The Man of Mode* [L'uomo alla moda] (1676) di George Etherege. Il successo di *The Relapse*, dovuto in gran parte a Lord Foppington e al suo interprete, Colley Cibber, indusse questi a scriverne un seguito, *The Careless Husband* [Il marito irriguardoso] (1704). Dopo il suo ritiro dalle scene, il personaggio passò al figlio Theophilus, ma la critica di Hill forse si riferisce a Charles Macklin, tra gli interpreti del periodo quello che sembrerebbe il meno adatto alla parte. La fortuna scenica di Lord Foppington, costantemente presente sulle scene sia nella commedia di Vanbrugh sia in quella di Cibber, ispirò ancora un'altra pièce, *The Trip to Scarborough* [La gita a Scarborough] (1777) di Richard Sheridan.

⁵⁴ *The Stage Coach* [La carrozza di posta] (1703) è una breve commedia di George Farquhar, *A Duke and no Duke* (1683) è una farsa di grande successo di Nahum Tate, tratta da *Trappolin Supposed a Prince* (1633) di Aston Cokain. Il programma di una serata a teatro comprendeva un dramma principale e un *afterpiece*, più breve e generalmente di carattere comico-farsesco. Entrambe le pièces citate appartenevano a quest'ultima categoria.

to costituisce una grande fonte di successo per l'attore comico, laddove l'attore tragico, sebbene applaudito, passa inosservato. Gli applausi tributati ad una commedia sono più forti, ma quelli di una tragedia sono più sentiti. [...]

È quindi evidente come talento e intelligenza siano necessari in misura maggiore all'attore tragico che a quello comico, e se esaminiamo i personaggi di quanti hanno avuto successo nell'uno e nell'altro genere, scopriremo che questi grandi requisiti sono di solito posseduti in quella proporzione.

Capitolo III. *Sulla sensibilità, e la quantità necessaria ai differenti attori*

È stato stabilito che il primo requisito che rende adatti al palcoscenico è l'intelligenza. Il secondo è sicuramente la sensibilità, una disposizione a provare i sentimenti che i drammi intendono suscitare. Ci sono certe qualità necessarie all'attore in quanto attore, a prescindere dal personaggio, mentre altre sono richieste solo se il dramma deve essere recitato in una maniera particolare. Ovviamente saranno considerati prima di tutto i requisiti generali, in quanto essi conducono poi anche agli altri. Di questi, i due principali sono l'intelligenza e la sensibilità.

Il compito dell'autore drammatico è di suscitare i sentimenti, e quello dell'attore di rappresentare efficacemente quanto l'altro ha scritto. A tale scopo, egli deve per prima cosa comprendere perfettamente cosa l'autore intende, giacché se non lo capisce non lo può esprimere. Questa è la funzione dell'intelligenza. Dopo, l'attore deve provare i sentimenti intensamente, per poter aiutare l'autore ad accenderli: questa è la funzione della sensibilità. È stato già detto che qualsiasi passione vogliamo provocare negli altri con le nostre parole, dobbiamo prima sentirla noi stessi; se vogliamo farli infuriare e infiammare, dobbiamo essere prima noi a sentirci furiosi ed eccitati. Questa era l'arte usata dall'oratore greco rivolgendosi al pubblico. Allo stesso modo, per suscitare negli altri l'afflizione, è noto come dobbiamo mostrarne i segni su di noi.

La sensibilità è l'inclinazione ad accogliere quelle sollecitazioni attraverso cui i nostri stessi sentimenti vengono prodotti, ed è evidente che alcuni uomini possiedono questa qualità in misura maggiore, altri meno, altri quasi per nulla.

Se un attore la possiede, può essere certo che il pubblico la coglierà, tanto che venga applicata alla tragedia o alla commedia. Sono pennellate della natura percepite da tutti. A chi possiede la sensibilità non è necessaria una grande intelligenza, né è necessario grande discernimento per percepirla. Vi è una specie di consenso universale attraverso il quale il sentimento è avvertito e riconosciuto dal genere umano, che sempre, ovunque venga presentato, lo accoglierà con entusiasmo, a meno non sia terribilmente fuori posto o portato troppo all'estremo. Sebbene il sentimento possa essere opportunamente manifestato in entrambi i tipi di recitazione, lo vediamo rappresentato più di frequente, e con maggiore

efficacia, nella tragedia. Tuttavia, la sua collocazione più felice è in quel genere di rappresentazione che sta nel mezzo tra le due: quella cioè priva della superficialità della commedia, non legata alla metrica o costretta dalle ampollosità della tragedia. La ragione di ciò è molto semplice: si tratta di un'emozione che scaturisce dalla natura, e questi brani sono i più naturali.

I francesi hanno drammi scritti interamente in questo stile, chiamato *comédie larmoiante*. I romani avevano il buonsenso di esserne appassionati: noi solo occasionalmente ci imbattiamo in momenti del genere nelle commedie, ma quando capitano ci colpiscono sempre molto. E non vi è occasione in cui l'attore riscuota consensi maggiori. Il contegno di Lady Townley quando si riconcilia con il marito⁵⁵, e la gratitudine di Indiana nel momento in cui, sentendosi chiamare moglie da Bevil, risponde

Da sempre mio amato, mio signore, mio padrone⁵⁶,

sono di questo genere, ma li supera tutti il comportamento della stessa Indiana quando incontra il padre per la prima volta. Siamo contenti di vedere questi momenti recitati da chi abbia sentimento come mai si è visto prima, e in nessun altro passaggio riceve consensi così ampi o che vengano così sinceramente dal cuore. Anche Mrs. Gregory, in *Hermione*, si è dimostrata grande⁵⁷.

Qualcuno ha supposto che questa sensibilità dipenda dall'intelligenza, e che il grado dell'una sia sempre proporzionato a quello dell'altra. Niente di più errato. Noi vediamo come persone di entrambi i sessi possano avere un'ottima intelligenza, ma una sensibilità assai scarsa. Forse i più grandi intelletti ne sono del tutto privi. In realtà la sensibilità non è altro se non un abbandono alle passioni, e la filosofia ci insegna come governarle, o almeno come mascherarne gli effetti. I sentimenti languidi attengono in grande misura alla sensibilità, e noi sappiamo come siano spesso le menti più fragili ad esserne coinvolte. Ma ciò che desideriamo nell'attore completo, è una grande sensibilità congiunta ad una grande intelligenza. O meglio – e ciò non contraddice ma deriva da quanto detto –, noi vorremmo comprendesse il più perfettamente possibile il proposito dell'autore, e da quella concezione traesse la sensibilità attraverso cui comunicarlo a noi. Se egli

⁵⁵ Personaggio della commedia *The Provok'd Husband* [Il marito provocato] (1728) di Colley Cibber. La fortuna della commedia era stata recentemente rinverdata dall'interpretazione di Peg Woffington al Covent Garden, che anche Giorgio II mostrò di gradire ordinando e assistendo alla rappresentazione il 9 novembre 1754.

⁵⁶ «My ever-loved, my lord, my master». *The Conscious Lovers* [Gli amanti coscienziosi] (1722), commedia di Richard Steele dall'*Andria* di Terenzio. Sicuramente Hill si riferisce all'interpretazione di Susannah Cibber, detentrica del ruolo al Drury Lane, mentre al Covent Garden in quel periodo non veniva messa in scena.

⁵⁷ Vedi *supra*, nota 8, p. 221.

avesse una capacità di sentire ordinaria, propria delle menti fragili, risulterebbe coinvolto più del dovuto, e invece di commuoverci, si renderebbe detestabile. Ma se proverà il sentimento con l'esatta intensità richiesta in quel punto, in conformità con quella che l'autore intendeva suscitare, allora la sua sensibilità, derivando dallo studio, sarà proporzionata all'intelligenza. Così, provando il sentimento nella giusta quantità, lo fa provare a noi nella quantità da noi desiderata. [...]

Non ci meravigliamo se gli attori possiedono questa qualità in gradi diversi, dato che vediamo come uomini di tutti i ranghi e di ogni professione reagiscano diversamente allo stesso sentimento, suscitato dalle stesse parole e perfino eseguito e animato con la stessa azione. Se si osserva la platea, dove si trovano più giudizio e maggiore attenzione al dramma, potremo vedere come persone diverse, udendo la stessa frase, si emozionino in misura differente, e non in proporzione alla loro intelligenza. Di due attori che sotto quest'aspetto sono alla pari si vedrà come uno può leggere, impassibile, lo stesso brano in grado invece di emozionare così fortemente l'altro, tanto da renderlo incapace di emettere parola. L'emissione verrà interrotta dalle lacrime, tutto il suo corpo sarà scosso talmente da essere incapace di pronunciare distintamente le parole⁵⁸. Nell'attore perfetto desidereremmo tutta la sensibilità di quest'ultimo, ma anche il pieno autocontrollo, necessario a governare le sue emozioni. Non vorremmo fosse coinvolto al punto da perdere l'uso della voce, purché mentre ci comunica le parole dell'autore, ci persuadesse di esserne preso da come le pronuncia. Qui sta l'eccelso grado di perfezionamento della scienza: vedremo l'attore mentre sente tutto ciò, ma controlla le passioni così da evitare che esse disturbino la sua espressione. Al tempo stesso, la sua emozione repressa non priverà noi dell'effetto: sarà infatti la maniera di pronunciare le parole, non la sua stessa emozione, a produrre tale effetto su di noi, così come avverrebbe se una persona autenticamente sensibile leggesse quel brano.

Non c'è nulla, nell'arte dell'attore, di maggior effetto e che ci prenda tanto come questa sensibilità tenuta sotto il dovuto controllo. Noi ammiriamo molto la dignità, e abbiamo ragione ad ammirarla, dato che niente come la dignità è più necessaria, nella tragedia, eppure ammiriamo questa sensibilità quando è mante-

⁵⁸ Da notare come qui Hill, nell'introdurre il discorso sulla necessità che l'attore associ alla sensibilità anche un efficiente autocontrollo, faccia ricorso ad una argomentazione che pochi anni prima François Riccoboni aveva portato a sostegno della propria teoria antiemozionista: «S'il tombe une seule larme de vos yeux, des sanglots involontaires vous embarrasseront le gosier, et il vous sera impossible de proférer un seul mot sans des hocquets ridicules» (Se lascerete scendere una sola lacrima dagli occhi, dei singulti involontari vi bloccheranno la gola, e vi sarà impossibile proferire una sola parola senza quei ridicoli singhiozzi). A. F. RICCOBONI, *L'art du théâtre à Madame XXX*, Paris, C.-F. Simon et Giffart fils, 1750, citato in W. ARCHER, *Masks or Faces?...* cit. Ed. consultata: *The Paradox of Acting and Masks or Faces: Two Classics of the Art of Acting*, New York, Hill and Wang, 1957, p. 85.

nuta entro i dovuti limiti e tuttavia si manifesta in modo più energico della dignità. Sono due cose completamente distinte l'una dall'altra, e un attore può riuscire bene in una e non avere talento per l'altra. Le varie componenti di un personaggio spesso richiedono entrambe, e di conseguenza noi possiamo vedere come un attore sia migliore in una di esse, un altro in un'altra. Non c'è da meravigliarsi di questo: vi sono infatti passi pieni di dignità che però non hanno nulla da spartire con il sentimento, mentre vi sono punti in cui la sensibilità di un attore può manifestarsi ed avere in sé qualcosa di ancora più grande proprio in virtù dell'assenza della dignità. Sono momenti di maggior presa sul nostro cuore, e che ci trasportano, ci fanno sentire, fuori da noi stessi. Noi ammiriamo la dignità, ma a quei momenti partecipiamo intensamente, e quando sono ben condotti, infondono un entusiasmo e si impongono con una specie di più alto comando che ci conduce fuori della nostra ragione.

Benché sia molto vantaggioso per un attore possedere la dote della sensibilità, è stato osservato come debba anche avere capacità di autocontrollo, per impedirgli di interrompere la recitazione, o di articolare male la voce: eppure vi sono passaggi nei quali può essere ammesso perfino questo effetto, che invece di sembrare un difetto comunicherà grande bellezza. Lo vediamo in un momento di dolore del personaggio di Romeo, una scena ineguagliabile: lui prende il veleno credendo morta la moglie, ma lei si risveglia, in tempo per veder morire lui. Si vede da come Mr. Barry recita, che la sua sensibilità prende il sopravvento perfino sulla capacità di articolare suoni, la sua angoscia ha la meglio sugli organi della voce, così da alterarne il tono, facendola diventare rotta, rauca e indistinta⁵⁹.

Noi diamo a questa perfetta prova di recitazione l'applauso meritato: vediamo la natura trionfare sopra ciò che l'arte dovrebbe incanalare, e lodiamo quanto l'arte non potrebbe mai ottenere, senza questa potente manifestazione della natura.

Non si deve pensare sia il veleno a produrre quell'effetto, né l'azione può essere ridotta a mera conseguenza del potere meccanico del farmaco. È invece il genuino effetto della pena, e l'attore lo dimostra recitando alla stessa maniera anche alcuni brani di altre scene interessanti: tuttavia è qualcosa da usarsi con parsimonia, come egli ha l'accortezza di fare. Tocchi di questo genere, nella reci-

⁵⁹ Spranger Barry debuttò in Romeo il 29 novembre 1748 al teatro di Drury Lane, con Susannah Cibber nel ruolo di Juliet. Il teatro era da poco diretto da David Garrick, autore anche dell'adattamento contenente la scena descritta del risveglio di Juliet prima della morte di Romeo, inesistente in Shakespeare. Questa scena, tra le più gradite al pubblico, benché riscritta totalmente da Garrick, era già presente nelle due versioni precedentemente in uso nei teatri, ovvero nella trasposizione della vicenda nell'antica Roma *The Rise and Fall of Caius Marius* [Ascesa e caduta di Caius Marius] (1679) di Thomas Otway, e in un altro fortunato adattamento ad opera di Theophilus Cibber, proposto al pubblico dal 1744. Molto opportunamente, Garrick affidò la parte a Barry, e solo quando nel 1750 questi cambiò teatro decise di cimentarsi nel ruolo, peraltro con successo.

tazione, sono come le figure retoriche nell'oratoria: poche ravvivano, elevano e conferiscono una ineguagliabile energia al discorso, mentre se sono troppe perdono ogni merito e forza. Riuscire a dosare la frequenza, nell'uno e nell'altro caso, è il risultato dell'arte e della riflessione, non della natura e della sensibilità.

Non è detto che chi si emoziona più di altri leggendo un discorso appassionato di un dramma, lo abbia compreso meglio: l'emozione deriva infatti dalla sensibilità, una particolare qualità della mente che non sempre, come si è già osservato, è proporzionata all'intelligenza.

Sebbene ovviamente possa accadere che l'attore possieda una qualità senza avere l'altra, in lui l'una non dovrebbe mai essere presente senza l'altra. Non possiamo non dare ragione a quell'attore davvero grande che ritiene di averle entrambe: le possiede a tal punto che mentre da un lato il giudizio regola la sensibilità, dall'altro la sensibilità anima, ravviva e ispira l'intelligenza.

Tra gli attori, coloro che hanno un carattere languido e pacato pensano di essere fatti per la tragedia, quelli più vivaci per la commedia. Sono adatti all'uno e all'altro genere, è vero, ma questo è un fattore molto meno importante di quanto immaginano. È un elemento che al massimo può essere considerato come parte di quella grande qualità che è la sensibilità, la quale però per importanza sta al secondo posto, non al primo, e tanto meno si può quindi ritenere come unico requisito dell'attore. Si può essere dolci e pacati, e stupidi al tempo stesso, così come si può essere gioviali e stupidi: con questa qualità supplementare, nessuno può essere di alcuna utilità.

[...] chi voglia diventare un attore completo, dovrebbe avere sempre uno stesso grado di sensibilità, qualsiasi sia il sentimento; il suo cuore dovrebbe essere aperto a tutte le emozioni, ma sempre in ugual misura. Egli dovrebbe essere capace di esprimerle e di sentirle tutte con la stessa forza, e poi di manifestarle in successione, talvolta rapida, l'una all'altra, poiché è quanto richiesto da alcuni personaggi. Il suo cuore dovrebbe essere suscettibile a tutte le emozioni, ma dovrebbe anche non farne prevalere alcuna. Dovrebbe essere plasmabile come la docile cera nelle mani dell'artista, pronto ad essere modellato a piacere in Richard o in Horatio, in Castalio o in Zanga⁶⁰.

Tra gli attori ve ne sono stati di questo genere, e ancora ve ne sono, sebbene forse non di un livello così eccelso. Kynaston⁶¹, tra i vecchi attori, sembra essere

⁶⁰ Personaggi rispettivamente di *Richard III* di Shakespeare, *The Fair Penitent* [La bella penitente] (1703) di Nicholas Rowe, *The Orphan* [L'orfana] (1680) di Thomas Otway, *The Revenge* [La vendetta] (1721) di Edward Young. Tutte tragedie rappresentate con regolarità nel periodo.

⁶¹ Edward Kynaston (1640-1712), iniziò la carriera d'attore intorno al 1656, quando l'attività teatrale era ancora interdetta, con la compagnia del Cockpit Theatre di John Rhodes. Era specializzato in ruoli femminili, che continuò a sostenere alla riapertura dei teatri fino a quando fu definitivamente soppiantato dalle donne, dedicandosi successivamente, con successo, soprattutto ai ruoli tragici.

giunto a questa perfezione. Avendo un carattere né focoso né malinconico, né superbo e nemmeno meschino, assorbiva dalle parole della sua parte, alla stessa maniera, l'uno o l'altro sentimento; il suo cuore, docile e flessibile, sentiva secondo le direttive dell'autore. Durante la serata, o in un dato momento, la parte agiva su di lui come lo spirito anima il duttile corpo: non sembrava avesse passioni sue proprie, e così assumeva tutte quelle che gli venivano date. Così, Kynaston nelle sue parti era più uomo che attore, come nessuno prima di lui era riuscito ad essere⁶².

Attualmente abbiamo un esempio molto luminoso dello stesso tipo di attore in Mrs. Pritchard. La voce naturalmente lamentosa e il tono malinconico di Mrs. Cibber, che la rendono adattissima ad alcune parti, la fanno però apparire poco naturale in altre. Nonostante il giudizio che dimostra nella recitazione, la sua voce a volte si interrompe dove non sono richieste pause, un difetto molto difficile da correggere. Mr. Garrick possiede una sensibilità dello stesso genere, che meriterebbe ogni elogio, se non avesse troppo fuoco, mentre Mr. Barry dal canto suo è troppo calmo.

Il comune lettore capirà bene quanto detto ricordando come, osservando Mr. Garrick in Richard o in Osmyn, egli vede sempre Mr. Garrick, e che Mr. Barry in Othello, o in Jaffeir, è sempre se stesso. Mrs. Cibber è semplicemente Mrs. Cibber, quando recita Alicia o Indiana, ma invece, se Mrs. Pritchard recita Meropé, è Meropé, se interpreta la moglie di Theseus, è la moglie di Theseus. Non appare niente di lei, ma tutto del personaggio⁶³.

Lo spirito di Mr. Garrick, la tranquillità di Mr. Barry e la malinconia di Mrs. Cibber sono presenti in qualsiasi parte recitino, mentre Mrs. Pritchard, non possedendo alcun tratto caratteristico di questo tipo, non porta nulla di sé all'interno del personaggio. Sarebbe meglio se gli altri tre scrollassero via ciò che di peculiare è in ognuno di loro, per quanto attraente possa essere. Queste caratteristiche permettono di eccellere in certi personaggi, ma li rendono meno adatti ad una recitazione universale. [...]

La duttilità mentale, per usare ancora questa metafora, è l'unico elemento vero e reale, perché è l'unico che permette di avere la sensibilità nella sua più ampia accezione. La cosa migliore sarebbe che il cuore dell'attore possedesse una co-

⁶² Parlano di lui J. DOWNES, in *Roscius Anglicanus...* cit., p. 19 e Colley Cibber nella sua *Apology...* cit., vol. I, p. 119 e sgg., probabili fonti di Hill.

⁶³ Osmyn è un personaggio di *The Mourning Bride* [La sposa in gramaglie] (1697) di William Congreve, Jaffeir di *Venice Preserv'd* [Venezia salvata] (1682) di Thomas Otway, Alicia di *Jane Shore* (1714) di Nicholas Rowe, Indiana di *The Conscious Lovers* [Gli amanti coscienziosi] (1722) di Richard Steele, Meropé di *Meropé, or The Princely Shepherd* [Meropé, ovvero Il pastore principesco] (1749) di Aaron Hill da Voltaire, Phaedra di *Phaedra and Hippolitus* (1707) di Edmund Smith da Racine.

stante disposizione ad assorbire i sentimenti, ma non ne avesse alcuno di proprio, a predominare. Allora, quando lo scrittore glieli porge, egli sarebbe pronto ad assumerli tutti con spontaneità e senza costrizioni. Sarebbe il corpo, e l'autore l'anima: in tale modo l'attore rappresenterebbe bene tutte le passioni, perché prima le avrebbe sentite in modo appropriato. Pochi possiedono questa sensibilità in quantità ottimale. L'eccellenza si misura in proporzione al grado in cui essa è posseduta, come l'intelligenza, che l'attore deve possedere di natura, perché l'arte non gliela potrà mai dare. Si suppone che la successione dei sentimenti l'uno all'altro – che solo questa ampia e generica sensibilità può rendere l'attore capace di esprimere –, si trovi con maggiore frequenza nella tragedia. In realtà quella è la sua collocazione più ovvia, mentre invece è più comune nella commedia, benché in quel genere la si veda più di rado.

Tutto quanto viene rappresentato nella tragedia deve avere il requisito di essere grande, e le passioni chiamate a produrre questi effetti, in fondo, sono poche. Perciò sono pochi i sentimenti che la tragedia chiede all'attore di esprimere, e se egli ha la disposizione ad esserne preso, null'altro gli sarà richiesto. Sotto questo aspetto, la tragedia ha confini più limitati di quanto anche le persone più accorte possano immaginare. Fondamentalmente si basa su tre forze: amore, vendetta e ambizione. Di conseguenza i personaggi principali sono delicati amanti, prodi vendicatori di soprusi oppure audaci criminali che calpestano leggi, giustizia e le cose più sacre per raggiungere la grandezza. Il sentimento materno è stato talvolta impiegato come forza principale, in alcune occasioni anche quello di una moglie. Il primo ha sempre ottenuto buon successo, l'altro no, forse perché non è altrettanto naturale. Perfino Belvidera piace meno di un'Andromache⁶⁴. Per il resto, quando abbiamo visto un Romeo, un Zanga e un Richard, abbiamo le tracce principali di tutta la gamma di sentimenti offerti dagli scrittori tragici⁶⁵. [...]

I sentimenti che hanno attinenza con la tragedia sono non solo pochi, ma anche in qualche misura connessi gli uni agli altri, essendo tutti grandiosi e solenni. Così, il dolore di Andromache, e il senso di gloria insita nel personaggio, sono tra loro differenti, e quindi è difficile per un'attrice, come si può vedere, passare velocemente dall'uno all'altro, essendo tuttavia entrambi di carattere grave e so-

⁶⁴ Belvidera è la protagonista dell'appena citata *Venice Preserv'd*, mentre il personaggio di Andromache lo è di *The Distrest Mother* [La madre angosciata] (1712), popolare versione da Racine di Ambrose Philips.

⁶⁵ Il moro Zanga, personaggio della tragedia già menzionata *The Revenge* di Edward Young, è un *villain* che richiama lo Jago shakespeariano e forse anche il protagonista eponimo della tragedia *Adelazer* (1676) di Aphra Behn. Dopo aver avuto un moderato successo negli anni Venti, la tragedia era stata rispolverata e portata al successo nella stagione 1744-45 grazie all'interpretazione di James Quin nel ruolo principale. Dopo il ritiro di questi dalle scene, nel 1751, la pièce si assestò come *mainstay* in entrambi i teatri patentati, venendo proposta un paio di volte a stagione.

lenne. Per gli eroi tragici, le due grandi passioni sono la collera e il dolore. Possono piangere o meditare la vendetta, ma si vedrà come questi sentimenti siano tra loro collegati, essendo entrambi grandiosi e connaturati alle menti eroiche. E tuttavia possiamo vedere come il passaggio dall'uno e l'altro, in tutti e due i casi, sia egualmente difficile. Nei personaggi dove prevale la collera, Mr. Garrick, violento per natura come Mrs. Cibber è malinconica, incontra grande difficoltà nel passare dall'ira alla pena, come si può vedere in vari momenti dell'interpretazione di Jaffeir. E così, anche Mr. Barry, la cui naturale disposizione lo porta verso un'espressione elegante del dolore, trova difficoltà nel passare alla collera in alcune parti dello stesso personaggio. È per questo che i due attori eccellono in momenti diversi di quel dramma, e non si può stabilire con giustizia chi lo interpreti meglio. Sempre per lo stesso motivo, nelle parti in cui furia e violenza sono le principali caratteristiche, Mr. Garrick ha più successo, mentre dove prevalgono i toni delicati è migliore Mr. Barry. Nel personaggio di Romeo, in cui sono presenti in grande quantità entrambi gli elementi, ambedue gli attori sono incredibilmente eccellenti. Ma se, complessivamente, vediamo con maggior piacere Mr. Barry, non è perché Mr. Garrick sia un attore a lui inferiore, ma perché Romeo è più connotato dall'amore che dall'ira⁶⁶.

Ora, benché queste passioni siano differenti, come si è già osservato esse sono numericamente poche e, in una certa misura, affini l'una all'altra. Al contrario, nel campo d'azione dell'attore comico, rispetto al quale il possesso della sensibilità è stato ritenuto meno importante, rientrano tutte le passioni. A lui compete tutto ciò che può toccare il cuore umano, e a lui si richiede che i passaggi da un sentimento all'altro siano più veloci e ben eseguiti di quelli dell'attore tragico. Amore, odio e ambizione rientrano nel repertorio del comico così come in quello dell'attore tragico perché, sebbene espressi con diverse modalità, si trovano tanto nella scrittura comica come nella tragica. E assieme a questi, nella commedia vi è una quantità quasi infinita di altri sentimenti, i quali possono essere suddivisi in innumerevoli sottocategorie.

L'attore comico deve esprimere con esattezza la gioia dello stolto, le fittes dell'inquietudine più straziante, il rimbambimento del vecchio innamorato, l'insolenza di quello giovane, la sospettosità del marito geloso, il risentimento del rivale offeso, la nobile pena dell'animo generoso, e la meschinità di un animo vile. A volte dovrà assumere un'espressione beota, altre mostrare un'arroganza sprezzante, oppure un carattere aperto e generoso, o ancora, un getto amore di sé. Ed

⁶⁶ Nel periodo in cui ebbe luogo una vera e propria contesa tra i due attori in Romeo, a partire dal 28 settembre 1750 (la cosiddetta "Romeo & Juliet war", o anche "Battle of the Romes"), la vicinanza dei teatri nei quali si esibivano permise a molti spettatori di vedere Barry nei primi tre atti, e di spostarsi nell'altro teatro per ammirare Garrick negli ultimi due.

egli sarà anche chiamato ad esprimere quei sentimenti in un'innumerabile varietà di circostanze favorevoli e sfavorevoli, nelle quali essi assumeranno caratteristiche ogni volta diverse. Ogni passione, ogni emozione che il cuore umano può provare rientra nelle competenze di un attore comico. Quanto vasta e universale deve essere quindi la sua sensibilità?

Saper provare adeguatamente ognuno di questi sentimenti, costituisce una grande parte dei requisiti dell'attore comico, ma la possiederà invano se avrà solo quella. Insieme alla capacità di sentire le passioni, egli dovrà avere anche quella di interromperle istantaneamente, o di sostituirne una ad un'altra, altrimenti tutta la sua sensibilità è inutile. L'autore richiede spesso passaggi molto veloci, ma l'attore dovrà agire in anticipo, e passare da un sentimento all'altro non solo rapidamente, ma anche con fluidità. Provare i sentimenti è una grande qualità in un attore comico, e questa abilità di passare dall'uno all'altro sta alla pari, o quasi alla pari con quella, ed è ugualmente necessaria.

Gli attori elogiati per la loro varietà, sono bravi in questo particolare aspetto, benché quando la gente applaude non sempre sa su cosa si fonda la sua ammirazione. Tra i vecchi attori, si fondava sulla varietà il successo tributato a Leigh; un attore famoso non solo per il grande numero di personaggi in cui recitava bene, ma per la facilità, fuori dal comune, con la quale li interpretava tutti, e secondo l'opinione della gran parte di quanti erano dotati di capacità critiche, anche per la sua perfetta capacità di cambiare maniere, atteggiamenti, voce, e perfino di cambiare la sua persona a seconda delle diverse sfaccettature persino dello stesso personaggio. I saggi del tempo, forse meno saggi dei migliori critici attuali, erano pronti ad accusare l'autore per non aver mantenuto la coerenza nel carattere del personaggio, ma questo accadeva solo quando recitava Leigh. Forse l'eccesso di varietà tendeva a diventare un errore, ma essendo attribuito all'autore, egli se la cavava. Nonostante ciò, dicevano che era un bravo attore, spesso sfacciato e frivolo, ma mai del tutto innaturale. L'abilità che lo rendeva eccellente in tanti personaggi aveva lo stesso fondamento della sua capacità di essere incredibilmente vario anche all'interno della stessa parte, quando il poeta gliene dava la possibilità. La sua perfetta sensibilità, che lo metteva in grado di affrontare quasi qualsiasi ruolo e di accogliere ogni sentimento, si accordava felicemente con questa capacità di cambiare, di passare con fluidità da un sentimento ad un altro nello stesso personaggio.

Anche il nostro Mr. Garrick, nella commedia, si muove da un sentimento ad un altro con perfetta disinvoltura, possedendo tutte le virtù che fece grande Leigh senza avere l'ombra dei suoi difetti, poiché egli non è mai nemmeno lontanamente fuori dalla natura. Possiamo vedere questa capacità di passare da un sentimento all'altro in Archer, ben lungi dall'essere tra i suoi personaggi migliori, ma attraverso cui ha l'opportunità di esercitare questa dote in misura maggiore rispetto ad altri personaggi che gli piacciono di più o nell'interpretazione dei quali

piace di più al pubblico⁶⁷. In questa pièce, egli è una persona con Cherry, un'altra con Scrub, una terza con Boniface, una quarta con Mrs. Sullen, e con Aimwell due persone contemporaneamente: una quando è solo con lui, un'altra in presenza d'altri. E inoltre, in ogni scena in cui si trova con uno o con un altro di questi personaggi, ha varie occasioni per esprimere questa sua capacità di passare da un sentimento ad un altro, riuscendovi sempre con eguale perizia⁶⁸.

Con questo personaggio, l'autore offre all'attore dotato di questa particolare caratteristica ampie possibilità di mettersi in luce, e si deve ammettere che Mr. Garrick non se ne lascia sfuggire alcuna. Fu proprio grazie alle opportunità che la parte offriva di esercitare sensibilità e capacità di cambiare velocemente, che Mr. Wilks dovette il grande successo⁶⁹. E se il personaggio ottenne tanta considerazione nell'interpretazione di Wilks, più di quanta ne abbia ora con Mr. Garrick, l'unico motivo è che Mr. Wilks conferiva ad esso la disinvoltura e gli atteggiamenti del gentiluomo: una tipologia di personaggio da lui interpretato perfettamente e che invece sui nostri palcoscenici nessuno, non solo Garrick, è in grado di recitare. Non metto in dubbio che Mr. Garrick riesca, come faceva Mr. Wilks, a far vedere il gentiluomo attraverso i comportamenti del lacchè, ma in lui il gentiluomo appare di tipo diverso rispetto a quello mostrato dall'altro attore. Mi spiace attribuire a Mr. Wilks, o a chiunque altro, le caratteristiche di una persona più adatta per natura al palcoscenico di quanto lo sia Mr. Garrick, e di possedere in misura maggiore la bella dote della signorilità. Il suo possedere quella qualità, e il non possederla di Mr. Garrick (nessuno infatti può essere un gentiluomo a metà) dipendono dalla casualità. Mr. Wilks fu introdotto in un ambiente migliore, o meglio, al suo interno fu trattato più alla pari: quella fredda cortesia che ho visto praticare [a Garrick] quando è in quell'ambiente, e che immagino ci si aspetti da lui, gli procura un danno maggiore del beneficio che può trarre da quella compagnia. Infatti, benché abbia davanti a sé l'esempio da imitare, egli impone a se

⁶⁷ Protagonista di *The Beaux Stratagem* [Lo stratagemma del bellimbusto] (1707) di George Farquhar, in realtà Archer fu tra i personaggi comico-brillanti più amati dal pubblico, anche quando era interpretato da altri attori. Quando Hill scrive, Garrick lo aveva in repertorio da 13 anni, e non passava stagione senza che lo interpretasse. Sia pure con frequenza sempre minore, recitò Archer fino al suo ritiro, senza curarsi troppo di chi lo riteneva vecchio per il ruolo, e confermando la sua personale predilezione per il personaggio.

⁶⁸ Quanto dice Hill si spiega solo pensando all'intreccio del dramma. I libertini Archer e Aimwell scorrazzano per l'Inghilterra in cerca di avventura e di fortuna. Dispongono dei modi, ma non dei mezzi da gentiluomini: non potendosi permettere dei servitori, fingono a turno di essere l'uno al servizio dell'altro. Prima tocca ad Aimwell fare il padrone (fregiandosi di un titolo che ovviamente non possiede), e ad Archer il servo. Il travestimento implica che Archer assuma alternativamente, a seconda delle circostanze, la sua vera identità o quella fittizia, dovendo in taluni casi passare dall'una all'altra con grande velocità e destrezza.

⁶⁹ Robert Wilks fu il primo interprete della parte.

stesso di non imitarlo, ma di interpretare la parte di un inferiore⁷⁰. Se Mr. Garrick non è sufficientemente, o meglio non appare un gentiluomo del tutto autentico sul palcoscenico, in parte può dipendere da ciò. Ma temo vi sia anche un'altra ragione, di ordine più generale, che spiega perché lui non può, né altri possono esserlo: gli attori sono infatti imitatori della natura, e noi disponiamo di pochi originali. In molte cose noi possiamo immaginare ciò che non siamo in grado di eseguire, come pure non riusciamo a pensare ciò che non possiamo vedere. Così, conserviamo nella nostra mente l'idea del comportamento di un gentiluomo, e ci meravigliamo di non vederlo sul palcoscenico dimenticando che nel mondo non ve ne esistono. [...]

Gli autori francesi di commedie sono più audaci dei nostri nei loro passaggi da un sentimento all'altro, e così ci si aspetta una maggiore audacia nei loro attori. E gli attori, che insieme con gli spettatori respirano la stessa aria del poeta, condividendo così la medesima condizione mentale, si preparano i primi a fare tutti i passaggi velocemente come l'autore li ha concepiti, i secondi a riceverli.

Un inglese a tutta prima è sorpreso dagli attori comici francesi, per l'energia e per l'irruenza con cui passano da un sentimento all'altro, ma dopo poche sere si abitua al loro stile, e arriva ad ammirarli. Per quanto bruschi siano questi passaggi, se l'attore è bravo, li recita con la massima noncuranza, e riesce ad essere naturale anche se essi, considerati in sé stessi, possono sembrare innaturali. L'abilità dell'attore sta proprio nel riuscire a conciliare ciò che appare improbabile.

Il loro attuale attore comico più importante, ha come dono principale quello di saper passare da un sentimento all'altro, benché egli, essendo francese, ha meno azione di qualsiasi attore inglese⁷¹. Lo si può vedere star fermo sul palcoscenico, con le braccia elegantemente disposte e senza muovere una sola volta nemmeno una mano o un piede: recita la scena con grande varietà. Con quest'unica posa egli esprime al pubblico i cambiamenti di tutte le passioni che cuore umano possa provare, e li esprime con forza. Fa vedere come scuotere le braccia, e correre da una parte all'altra del palcoscenico non facciano parte del mestiere. L'arte segreta dell'attraversare continuamente il palcoscenico appartiene agli inglesi: se i nostri attori osservassero con più attenzione ciò in cui eccellono i loro vicini, potrebbero migliorare lasciando perdere quella e molti altri supposti "pezzi di bravura". Può sembrare uno strano consiglio, quello di suggerire agli attori inglesi di osservare i francesi allo scopo di moderare i loro movimenti, ma non aveva del tutto

⁷⁰ Il passaggio è poco chiaro. Hill forse si riferisce a quanto, anni più tardi, disse anche Samuel Johnson parlando delle frequentazioni altolocate di Garrick. Egli disse che l'attore, pur avendo accesso presso la migliore società, non ne fu mai del tutto accettato.

⁷¹ Hill potrebbe riferirsi a Jean-Claude-Gilles Colson detto Bellecour o a Pierre-Louis Dubus detto Prévile, entrambi attori della Comédie-Française, il primo (al quale la descrizione che segue sembra attagliarsi meglio) dal 1750, il secondo dal 1753.

torto colui che fece impartire alla figlia lezioni di danza affinché imparasse come stare ferma.

I francesi possono avere una quantità di stravaganze nella loro recitazione, ma per esprimere i sentimenti, i migliori tra loro si affidano all'espressione del volto, al tono della voce, più che a quell'agitar di braccia al quale noi siamo tanto affezionati. La pena si leggerà sulle gote, l'amore negli occhi, l'ira dalla fronte, piuttosto che essere espressi tutti dalla stessa azione violenta, la quale in realtà non esprime niente, e che i nostri usano indifferentemente per ognuno. Il movimento delle braccia ha davvero poco a che vedere con la grazia di una bella posa. È attraverso le pose, e il volto, che i francesi – i quali in generale superano di gran lunga gli inglesi – esprimono principalmente i passaggi da sentimento a sentimento.

La sensibilità è il fondamento di questo passaggio, poiché chi non senta entrambi i sentimenti, non potrà mai eseguire correttamente il passaggio dall'uno all'altro. Questi passaggi sono più frequenti e vari nella commedia che nella tragedia; quindi la sensibilità è ben lungi dall'essere meno necessaria nell'attore comico che in quello tragico. Con il termine sensibilità, la gente intende di solito niente di più di un'attitudine verso le passioni dolci e malinconiche, mentre invece è applicabile a tutti i sentimenti. A tale riguardo, la differenza tra l'attore comico e quello tragico, è che il primo deve avere una sensibilità più ampia, l'altro più potente. Dal comico ci si attende che provi una più vasta gamma di sentimenti dell'attore tragico, ma questi deve sentirli con maggiore intensità.

La sensibilità dell'attore tragico, benché meno varia, deve essere in grado di produrre effetti più imponenti di quelli dell'attore comico. Insomma, la sensibilità deve essere adatta alla condizione di ognuno. L'attore comico deve sentire come sente l'uomo comune, e deve sentire tutto; il tragico deve lasciar spazio solo a poche passioni, ma quelle che riceve deve provarle come fosse un eroe.

Nonostante ciò, il compito dell'attore tragico è più difficile di quello dell'altro, giacché le poche cose che deve rappresentare sono tutte grandiose. Egli ha tuttavia un vantaggio, dato dal fatto che, se da un lato è arduo avere successo, dall'altro è più difficile per noi giudicarlo. L'attore comico recita la vita comune, e per stabilire se rappresenta con naturalezza il suo personaggio, noi ci immaginiamo al suo posto; altro è per la scena tragica, perché l'originale è qualcosa al di là della nostra conoscenza immediata, e perciò l'attore può commettere errori, ad esempio sbraitare, e il pubblico accoglierli addirittura come pregi.

Come obiezione a questa generale necessità di provare sentimenti sul palcoscenico, può essere ovvio pensare alle arti messe comunemente in atto dalle donne nella vita privata. Vale a dire, se una donna può simulare una passione per l'uomo da cui è mantenuta, e per il quale lei non prova niente, perché non potrebbe fingere anche sul palcoscenico con noi? È infatti certo che qualcuna lo faccia, in privato: perché non ci riesce con un pubblico disinteressato, se può imporsi sul-

l'uomo che le dedica vita e fortuna? Proprio perché il pubblico è disinteressato. L'innamorato desidera pensare che la signora gli sia affezionata, e perciò è predisposto a credere alla finzione: il pubblico invece è obiettivo, osserva con occhio imparziale e non ammette ciò che non esiste, lamenta che attraverso quella finzione sono stati rubati loro i scellini, laddove l'innamorato la accoglie in pagamento per le sue fortune. L'innamorato desidera essere illuso, così come anche il pubblico, ma mentre la passione dell'uno gli fa passar sopra a qualsiasi cosa, gli altri, avendo gli occhi aperti, si aspettano qualche sfumatura di somiglianza in ciò che viene loro proposto come realtà.

Ora, essendo la sensibilità (che, come si è detto abbondantemente, è un requisito necessario ad ogni attore) una qualità che si deve alla natura, sono del tutto inutili per amministrarla regole e arte? Ma se regole e arte riescono a migliorare perfino l'intelligenza – il primo dono che la natura fa all'attore – è ancor più importante ricorrere ad esse per la sensibilità, che viene come seconda dopo quella.

Capitolo IV. *Sui mezzi attraverso i quali un attore può migliorare la sensibilità naturale*

L'arte ha uguale effetto su tutti i doni di natura. Se però non vi sono doni, non esiste nulla che possa prenderne il posto, non c'è arte che li possa procurare, benché possa migliorare quelli già posseduti. Questo può accadere per l'intelligenza, e certamente anche per la sensibilità. Non c'è lezione più utile all'attore in possesso di talenti naturali di quella che gli dà modo di migliorarli.

In primo luogo va quindi osservato come, sebbene la sensibilità nell'attore comico debba essere più vasta, nell'attore che eccelle nella tragedia si pretende una maggiore perfezione. Infatti, nonostante nell'attore comico la sensibilità debba essere appunto più varia, essa richiede meno regole perché si esprime in modo più spontaneo e naturale, richiedendo sforzi minori per raggiungere la perfezione. Al contrario, i personaggi tragici si ergono al di sopra della natura comune, e le passioni da essi rappresentate sono tutte grandiose. La sensibilità del tragedia richiede perciò di essere regolata, comportando di conseguenza un maggior impegno dell'attore. Egli dovrebbe aumentarla abbandonandosi ad essa quando i motivi sono importanti, e invece trattenerla quando lo sono meno, per evitare di scendere in sciocche esagerazioni. [...]

Un impiego appropriato della sensibilità dà dignità e grazia anche alle scene meno rilevanti, mentre un eccesso le renderà assolutamente ridicole.

L'espressione non dev'essere mai sproporzionata all'evento. Un uomo non deve spalancare la bocca per ingoiare un pisello, così come nessuno, che non sia un c——e, spenderebbe mille sterline per la porta di una casa con un valore inferiore ai cinquecento. Il pericolo, per chi sia conscio di quanto possa essere

apprezzato il sentimento, è di pensare di doverlo esibire in modo eccessivamente violento; chi esprima in modo esagerato un sentimento insignificante fa la peggior figura possibile.

Nulla è più temuto dall'attore passionale che l'essere accusato di insensibilità, e per evitare Scilla egli si inabissa nella Cariddi dell'emozione smodata. Rifugge dalle sabbie mobili nelle quali non avrebbe emesso alcun suono, se fosse sprofondato, per gettarsi nel vortice, dove, dopo essersi agitato un bel po' senza il minimo alito di vento o alcuna causa evidente a motivare la commozione, egli muore comicamente.

Non vi è niente che l'attore dovrebbe evitare di più dell'affettazione, essendo il suo compito quello di copiare la natura. La sua sensibilità sarà sempre artificiosa, se si abitua ad esagerarla davanti al pubblico ponendola dove il sentimento non la richiede; e così com'è esecrabile lo scrittore quando indulge in virtuosismi lessicali, l'attore cadrà vittima della sua mania di caricare di sentimento ciò che non ha alcun valore, se non viene espresso con naturalezza.

Chi voglia eccellere in questo importante elemento della professione, deve prima di tutto capire se il passaggio in esame richiede sensibilità, e quindi stabilire in quale grado debba essere impiegata, essendo l'abilità di dosarla apprezzabile quanto la capacità di regolare il volume della voce a seconda della passione. Laddove la sensibilità sia ben calibrata, aggiunge forza, mentre se risulta smodata, è ridicola. Gli spettatori entrano abbastanza nello spirito della parte da sapere quali emozioni siano necessarie, percepiscono dove vanno espresse e si aspettano, ragionevolmente, che l'attore la pensi come loro. Applaudono la sensibilità dell'attore quando essi stessi sono commossi, e nessuno è più spregevole di chi, traboccante di passione, si dà da fare per esprimere i suoi sentimenti davanti ad una moltitudine di gente che però, essendo al pari suo ottimo giudice delle passioni, rimane del tutto impassibile, proprio come l'autore intendeva si reagisse in quel punto. Vi sono momenti grandiosi che però non hanno niente a che fare con la passione, e che perciò devono essere espressi con dignità, ma assolutamente senza passione. Certe descrizioni e certe metafore presenti in alcune tragedie sono spesso di questo genere: il pubblico si aspetta di trarre piacere dalla recitazione di quei passi, ma non percependo in essi nessun altro elemento oltre a quello della magnificenza, ben sapendo che l'autore non intendeva convogliare niente di più, si offendono se l'attore li carica di eccessiva passione. Errori di questo tipo possono essere visti nella *Mérope*, ma non è necessario sottolinearli, perché il pubblico è sempre in grado di rilevarli⁷². In verità, ho sentito qualcuno dalle zone alte

⁷² Tratta dall'omonima opera di Voltaire da Aaron Hill, la tragedia era andata in scena al teatro di Drury Lane a partire dal 14 aprile 1749, riscuotendo un successo confermato dagli ampi consensi delle stagioni successive. I personaggi principali, *Mérope* ed *Eumenes*, erano stati rispettivamente interpretati da Hannah Pritchard e da David Garrick.

del teatro applaudire alcuni di questi errori, ma nei più giudiziosi volti della platea non ho mai visto null'altro che riprovazione.

A causa della mancanza della capacità di amministrare la sensibilità, di cui si tratta in questo capitolo, alcuni attori si sono rovinati. Tra questi, ad esempio, Mr. Walker, ora deceduto: un uomo al quale la natura aveva dato una figura elegante, un'aria dignitosa, e un portamento deciso⁷³. Non menzionerò gli elementi di cui era carente, poiché la sua rovina non dipese da quelli ma dall'essere continuamente sopraffatto dalla sensibilità. Quando doveva esprimere una passione che avrebbe coinvolto il pubblico, gli saliva il sangue sul volto e si agitava tutto prima del tempo: gli spettatori non ne potevano capire il motivo a meno non conoscessero già la parte, dato che la veemenza delle sue emozioni gli impediva di parlare. *Vox faucibus haesit*⁷⁴, e lui non era più in grado di profferir verbo.

Mr. Berry, attualmente in attività, possiede molte belle doti, ma anche una sensibilità che trascina via con sé la ragione⁷⁵. È accaduto che tra le parti a lui assegnate ve ne sia stata una, Adam⁷⁶, dove era perfettamente naturale, ma in genere le sue interpretazioni infastidiscono a causa degli eccessi, e a volte scandalizzano per la loro scorrettezza.

Da quanto detto, e dai tanti altri esempi che si potrebbero fare, risulta chiaro come le qualità siano tali a seconda del modo in cui si utilizzano. Ed è assolutamente certo che gli errori peggiori, nella professione dell'attore, possono scaturire dalle stesse fonti da cui traggono origine le più grandi bellezze. Ciò che vi è di eccellente, se falsato, può diventare pessimo. Lo spirito e la grazia sono elementi che nella recitazione, quando opportunamente presentati, trasmettono la più grande bellezza. Se sono sottoposti ad un adeguato controllo, conferiscono dignità sono un ornamento dell'azione drammatica, se sono invece presentati in modo errato ed esagerato, non solo eliminano ogni loro intrinseca bellezza riempiendola di difetti e di vergogna, ma, come fossero una matita impazzita, che scarabocchia a casaccio sulla tela dove invece avrebbe potuto disegnarvi una bella figura, nascondono e cancellano quanto sarebbe stato degno di attenzione. [...]

⁷³ Si è già ricordato Thomas Walker, per essere stato nel 1728 il primo interprete del personaggio di Macheath nella *Beggar's Opera* [L'opera del mendicante] di John Gay. Il ruolo era stato affidato a lui come ripiego, dato che il più grande attore del momento, James Quin, lo aveva rifiutato considerando di scarso valore sia il personaggio sia la pièce. Cfr. p. 36.

⁷⁴ VIRGILIO, *Eneide*, libro II, v. 774.

⁷⁵ Edward Berry (1706-1760). Attore, cantante e danzatore, ebbe una lunga e stabile carriera interamente spesa al Drury Lane. La sua duttilità fu molto preziosa per il teatro, che lo utilizzò con grande frequenza per ruoli minori di allestimenti dei generi più diversi.

⁷⁶ Personaggio di *As You Like It*, di Shakespeare.

Capitolo V. *Sulla corretta regolazione e sull'uso appropriato della sensibilità*

[...] Così come vi sono occasioni in cui una sensibilità vera e naturale può essere espressa in modo sbagliato, errore rispetto al quale non si può essere indulgenti e che infatti viene censurata dai critici più assennati, non vi è niente di più comune dell'esibizione di una sensibilità fasulla da parte di un attore che in realtà non prova nulla. Anche questa non manca di essere trattata con il più grande disprezzo da parte di chi è in grado di scoprire l'inganno.

Talvolta accade che, se un attore vede un altro emozionarsi in maniera estrema in un certo momento, quando poi gli capita di recitare lo stesso personaggio si emoziona, o almeno fa finta di emozionarsi allo stesso modo, forse copiando l'azione, le pose e i gesti osservati nell'altro. Vi è sempre una parte del pubblico pronta a prendere questa apparenza per realtà, ma con gli spettatori migliori è altra cosa: essi si accorgono che è un valore falso, senza sostanza, e come tale lo condannano. Nel folto gregge di imitatori servili, nessuno è più disprezzabile di chi vuol far passare per originale una copia, specialmente quando vi sono di mezzo i sentimenti.

Non vi è nulla che crei nell'osservatore un ardore più forte dell'impeto di passione sentito nel giusto modo dall'attore tragico, qualora sia espresso con energia, ma senza eccessi. Quando vediamo i veri sentimenti così ben espressi, li accogliamo in noi e li ammiriamo, ci immedesimiamo non solo nell'attore, ma anche nel poeta e nel personaggio rappresentato, supponendo per un momento di essere noi, in un certo senso, a compiere quanto stiamo vedendo. Oppure, lasciando da parte l'attore e il poeta, immaginiamo di essere l'eroe, assumiamo le sue passioni e ci raffiguriamo come se recitassimo ciò che applaudiamo. Questo è l'effetto prodotto dal sentimento veramente nobile quando venga correttamente comunicato: ci riempie di piacere e di orgoglio, come se fossimo noi a recitare e a ricevere gli applausi.

Quando un grande personaggio, creato da un abile poeta, viene rappresentato da un attore dotato di notevole sensibilità, chi abbia un cuore grande e sensibile proverà ciò che egli trasmette. Al contrario, laddove vi sia affettazione, imitazione e pretenziosità, nessuno sarà coinvolto e si commuoverà. Se chi recita non prova lui stesso il sentimento, non riuscirà mai a farlo sentire al pubblico, per quanto si affanni a copiare il miglior attore. La sua sarà una esibizione eseguita meccanicamente, in cui la natura non ha parte alcuna; non sentendo nulla, noi sapremo che pure l'attore non prova nulla, e lo condanneremo per la mancanza del requisito più grande della sua professione. Egli avrà in ogni caso qualcuno che lo applaude, poiché oltre ad esistere attori pessimi vi sono anche pessimi giudici della recitazione, ma vedremo come la maggior parte degli spettatori si mostrerà impassibile o disgustata. Ciò proverà che il sentimento era solo simulato, perché quando è reale, arriva a toccare tutti. Quando l'attore esprime la sensibilità come

dovrebbe, nei passaggi dove è richiesta, tutti si uniscono nell'applauso, perché nessuno rimane indifferente. Questo è il grande risultato ottenuto dall'attore dotato di sensibilità autentica, e a questo risultato noi possiamo affidarci per giudicarlo con maggior sicurezza – se non confidiamo del tutto nella nostra capacità critica –, dato che ciò che coinvolge tutti, il saggio e l'ignorante, scaturisce sicuramente dalla natura, e nulla può produrre un tale effetto se non l'uso corretto di questa qualità.

È stato detto che la sensibilità non può essere acquisita più di quanto possa esserlo l'intelligenza, ma non vi è ragione di credere non possa essere migliorata. Parlando di alcune persone, diciamo che sono poeti nati, altrimenti non avrebbero mai potuto diventarlo, ma con questo non intendiamo dire che solo grazie alla natura hanno potuto scrivere buoni versi. Il talento, l'intelligenza, devono essere coltivati, così da poterli migliorare. Lo stesso vale per la sensibilità.

Quindi, sebbene la sensibilità necessaria all'attore tragico (di quella del comico si è già parlato) non possa essere acquisita, può certamente essere coltivata. È stato già osservato che se è minima può essere aumentata, se è eccessiva – caso tutt'altro che raro – può essere regolata e arginata, perché sia quando è troppa sia quando è scarsa produce effetti negativi.

Prima di tutto, la sensibilità dell'attore comico, essendo propria della vita comune, ha bisogno di poco aiuto, sempre che la natura ne abbia fornita in giusta misura; mentre non è lo stesso per l'attore tragico. Esiste una sensibilità bassa e misera, e questa richiederà di essere elevata. Nessuno può recitare perfettamente un eroe se non ha in sé i semi di un'attitudine eroica: quando un attore scoprirà di avere questa qualità, ma di natura troppo bassa, potrà elevarla e nobilitarla abituandosi a coltivare pensieri sublimi, e ad occupare la mente con sentimenti nobili e grandi. Un uomo onesto può recitare il malvagio, oppure colui che ha in sé i principi del gentiluomo può interpretare il contadino o il servo, perché si abbassa a qualcosa peggiore o inferiore a lui, ma interpretare un eroe richiede una elevazione verso qualcosa di più grande, che non sarà alla loro portata se la natura non li abbia già un po' aiutati. Un uomo può diventare un attore di qualsiasi altro tipo, se questa è la sua inclinazione, ma è impossibile per chi abbia un carattere meschino, imbecille e servile riuscire a rappresentare correttamente un personaggio nobile. Tutte le sue idee saranno basse, vili, grette, e in un momento o in un altro trapeleranno attraverso la parte, mostrando come il resto sia solo imitazione e finzione.

Un animo nobile costituisce quindi una parte della sensibilità che qualifica l'attore e lo rende adatto ad avere successo nei più sublimi personaggi della tragedia. Oltre, e al di là di quanto il poeta delinea nella parte, vi è un comportamento dignitoso che deve accordarsi al sentimento, e che nessuno può fingere, se non lo prova nella maniera giusta, cioè grandiosamente.

Non si suppone che un attore nasca con queste qualità, o le possieda in qual-

siasi momento della sua vita, come invece sarebbe necessario ad un eroe, ma è indispensabile ne abbia una porzione.

Una parte di esse l'attore deve averle di natura. Il resto, deve acquisirlo con lo studio e l'applicazione. Assumere l'abitudine ai sentimenti nobili e alti è un grande metodo per raggiungere quella sensibilità perfetta, il fondamento della quale egli può aver avuto solo dalla natura. [...]

Non mi aspetto dall'attore una padronanza del greco tale da permettergli di leggere il testo originale dell'Edipo di Sofocle, dove si trova più vera grandezza e vero pathos rispetto a tutti gli altri drammi scritti, e di cui nessuna traduzione potrà dare la minima idea. Lo stesso si può dire delle altre tragedie greche, e anche di poemi appartenenti ad altri generi scritti da questo popolo. L'attore potrà fare ricorso ai poemi eroici scritti nella nostra lingua, primo tra tutti, *Paradise Lost* di Milton.

In esso vi è più magnificenza, e più vera elevatezza che in qualsiasi altra cosa possa capitare di leggere ad un inglese: vi sono brani che commuovono il cuore di chi possiede sensibilità autentica, e con forza maggiore dell'emozione che possono provocare le nostre migliori tragedie. Chi abbia in sé anche solo i semi di quella grande qualità, se si ritirerà in perfetta solitudine, con la mente sgombra da qualsiasi pensiero, leggendo quotidianamente brani di questo grande poema, fermandosi sui punti che lo commuovono, gli riempiono il cuore di nobili sentimenti e gli occhi di lacrime di ammirazione, che lo fanno levare dalla sedia e uscire fuori da se stesso, troverà ben presto come quei semi stiano crescendo e maturando.

Vi sono molti brani che hanno questo effetto su un lettore sensibile: alcuni solo in virtù della loro magnificenza, altri per il loro sentimento. Quando questi passaggi lo emozionano, egli dovrebbe lasciare che la natura abbia il suo corso. Dico che egli dovrebbe fermarsi in quei punti, ma non dovrebbe mai rileggerli. Il primo effetto è il più grande, e tutto ciò che egli deve fare è di lasciarsi andare ad esso. Deve lasciarsi andare liberamente alle emozioni del momento, e senza aggiungere o togliere nulla, tradurre tutto in azione. Prestare attenzione ad ogni minimo dettaglio sarebbe deprecabile come provare le pose davanti allo specchio: egli dovrebbe ripetere e incoraggiare l'effetto complessivo. Con una pratica come questa, egli finirà col lasciarsi andare sul palcoscenico, in occasioni simili. L'azione e l'espressione scaturiranno dalla circostanza, non studiata, non premeditata, come se fosse a lui naturale: essendo naturale e anche grandiosa, toccherà il cuore di tutti. Questo è il carattere della vera sensibilità.

Se un attore in possesso di sensibilità naturale e capacità di comprensione si affiderà a questo sentimento – che lo coglierà irresistibilmente alla lettura del brano – scoprirà come la sua mente si allarghi come se, in un certo senso, si dilatasse. Proverà sensazioni per lui nuove, per le quali non vi è nome adeguato, rigetterà tutto ciò che è piccolo, basso o meschino e si abbandonerà completa-

mente a quanto vi è di magnifico e sublime. Perfino le cose in sé stesse fragili, come la pena, saranno ricondotte ad un modello di eroismo: infatti gli eroi possono soffrire, ma lo devono fare da eroi. Ed egli scoprirà, nell'abbandonarsi alle emozioni che questi sentimenti o le varie forme di sensibilità richiedono, come il volto, i lineamenti e la sua persona assumano determinate espressioni e pose. Egli dovrà incoraggiare questo [fenomeno], anche se non avrà immediata occasione, né l'avrà mai, di utilizzare nella sua professione alcuna di quelle espressioni, poiché il personaggio non si troverà mai esattamente nelle stesse circostanze. Avrà tuttavia imparato e si sarà familiarizzato con una certa gamma generale di gesti ed espressioni del volto, così non sarà necessario studiare per ogni singolo passaggio quali siano le espressioni adeguate, giacché le pose e i gesti più adatti scaturiranno a seconda della circostanza. Ciò sorprenderà gli spettatori, producendo in loro un piacere della più nobile specie.

La sua espressione sarà perciò disinvolta, perché non forzata, effetto di emozioni naturali e non dell'artificio. Avrà anche un altro grande pregio, sarà variata e sempre adeguata, perché dipenderà dall'occasione e sarà differente in ogni circostanza. Sia che ad adirarsi possa essere un Bajazet, un Horatio o un Richard⁷⁷, l'attore che avrà studiato come si esprime il sentimento della collera lo reciterà nello stesso modo, ma colui le cui espressioni scaturiranno dall'occasione, non dalla riflessione e dallo studio, lo eseguirà diversamente in ogni parte. E così, anche la pena di una madre, di una moglie o di un'amante, sono cose molto distinte, ma mentre l'attrice che prova davanti alla sua toilette le esegue in ugual maniera in ogni circostanza, colei che ascolta la natura sarà sempre diversa. Questo è un pregio visibile in Mrs. Pritchard: chi è dotato di giudizio la ammira, e la applaudono perfino coloro che non comprendono questo aspetto della sua recitazione. Ciò è quanto realmente differenzia il merito vero da quello che appare solamente come tale. Quest'ultimo convince solo una parte degli spettatori, la peggiore, il primo, invece, convince tutti. [...]

Allo scopo di migliorare la sensibilità naturale, un'altra cosa da mettersi in testa è quella di bandire da noi tutto ciò che è indegno. Tra le cose indegne vi è quasi tutto quanto concerne la vita privata dell'attore. Egli dovrebbe, nel limite del possibile, estraniarsi ed avere su di essa un dominio completo, altrimenti si mescolerà con il personaggio, degradando e rovinando la sua espressione.

Alcuni autori, nei loro normali rapporti con il mondo, entrano in conflitto con quasi tutti i suoi abitanti. Nei loro scritti vediamo come persone e cose non appaiano per ciò che realmente sono, ma vengano rappresentate come gli autori, condizionati dai propri personali sentimenti, suppongono siano. Lo stesso destino che grazie a costoro una persona subisce nella vita reale, può attendere anche

⁷⁷ Protagonisti, già ricordati, di *Tamerlane* e di *The Fair Penitent* di Nicholas Rowe, e dello shakespeariano *Richard III*.

un personaggio sul palcoscenico, quando il suo interprete è dominato già in partenza da qualche passione propria estranea a quelle del personaggio. Il guaio che, in un caso, succede inavvertitamente, nell'altro accade a causa della cattiveria o della tendenziosità, ma porta comunque l'attore a recitare in modo disordinato, incoerente e inintelligibile.

Le donne dei teatri sono più soggette degli uomini ad uscire dalle loro parti a causa dei loro fatti privati, essendo meno risolte e più soggette a tentazioni. Una giovane attrice, nello scendere dal suo camerino ben preparata per rappresentare Andromache, avendo ricevuto dei complimenti da uno di quei fannulloni che affollano il palcoscenico, per la soddisfazione del suo trionfo, mentre recitava continuò a sorridere con fare ammiccante. Non molti anni fa abbiamo avuto l'esempio di un'attrice che al debutto si presentò come estremamente promettente; le conquiste di quella prima sera furono così numerose, e la lusingarono talmente come donna da farle trascurare, successivamente, la cura delle sue parti come attrice. Attualmente abbiamo un'altra giovane attrice, anch'essa promettente, come l'altra plasmata dalla natura per fare altrettante conquiste, ma speriamo sia più saggia, e non si faccia trasportare da esse. Se Miss Nossiter manterrà la sua attenzione alla parte, la naturale sensibilità che possiede sarà sufficiente a permetterle di affrontare personaggi nei quali sia meno assistita rispetto a quanto lo è in Juliet. Il successo dipende dal suo impegno, perché se cederà alla vanità della donna, mescolandola con i sentimenti dell'attrice, presto ne verrà sopraffatta, e diventerà fredda, insensibile, ridicola e altrettanto disprezzabile dell'altra⁷⁸.

Pur avendo tante qualità della grande attrice, oltre al vantaggio derivante dall'essere una delle donne più avvenenti che abbiano mai adornato il teatro, anche Mrs. Woffington è piuttosto incline a commettere errori sotto quell'aspetto⁷⁹. Quando era in Inghilterra, in varie occasioni sono state osservate gravi ca-

⁷⁸ Come già ricordato, la Nossiter aveva debuttato nella parte di Juliet con enorme successo il 10 ottobre 1753 al teatro di Covent Garden. A volerla al suo fianco nella parte, e ad istruirla, era stato Spranger Barry, che con la giovane aveva una relazione amorosa. La sua carriera, legata al rapporto con Barry, fu piuttosto breve.

⁷⁹ Margaret Woffington, detta Peg o Peggy (1718?-1760), attrice di origine irlandese. Iniziò ad esibirsi ancora bambina nella compagnia di Madame Violante a Dublino. Nel 1740 venne scritturata da John Rich al teatro di Covent Garden, e ad eccezione di alcune stagioni in cui tornò a recitare – accolta da vera regina – nella sua Dublino e di una al teatro di Drury Lane, vi rimase fino alla conclusione della sua carriera nel 1757. Attrice acclamata per il suo talento, per la vivacità e la bellezza, si distinse soprattutto nelle parti comiche come quelle shakespeariane di Portia in *The Merchant of Venice* e di Mrs Ford in *The Merry Wives of Windsor* [Le allegri comari di Windsor]; fu inoltre una grande Millamant in *The Way of the World* [Così va il mondo] (1700) di William Congreve, Lady Townly in *The Provok'd Husband* [Il marito provocato] (1728) e Lady Betty Modish in *The Careless Husband* [Il marito irriguardoso] (1704), entrambe commedie di Colley Cibber. Furono le interpretazioni in alcune *breeches-parts*, ruoli maschili sostenuti da attrici, a procurarle i suoi primi, clamorosi consensi: per la sua bravura, ma anche perché i costumi

renze nelle sue esibizioni, non solamente in personaggi differenti, ma anche nella stessa parte. È stato notato anche in Irlanda, dove gli spettatori sono meno preparati, e ciò è certamente dovuto al suo errore di mescolare le passioni della donna con quelle dell'attrice⁸⁰.

Mrs. Woffington ha una grande sensibilità, più di quella di molti attori di entrambi i sessi, e ha scioltezza nell'esprimerla. A questa scioltezza è dovuta gran parte della sua fama di attrice, e in ciò ha sempre primeggiato, quando le sue passioni private non interferivano. Se invece era presa da qualche nuovo corteggiatore, o era addolorata a causa di una situazione critica in amore, o ancora quando, puntando le armi su qualche figura eminente tra il pubblico, sfoderava il suo fascino, oppure riteneva di essere più bella del solito o magari si era appositamente agghindata per qualche scopo particolare – a tanto può far scendere la vanità femminile –, la gioia, il terrore, la speranza o l'orgoglio si mescolavano ai sentimenti del personaggio [...].

Tutti coloro che ricordano Mrs. Oldfield, parlano della sua indole calma, della sua tranquillità, almeno nell'ultima parte della sua vita, quando aveva superato quella irrequietezza sentimentale che un tempo le aveva pervaso il cuore e la testa. Lei, quando entrava a teatro, era esclusivamente l'attrice⁸¹. Mrs. Cibber sembra avere una tale intelligenza, e un equilibrio mentale così virile da evitare che qualsiasi evento della vita privata possa turbare il suo umore⁸². Questa serenità mentale nella vita reale, le permette di poter disporre di un'ampia gamma espressiva quando assume le varie passioni. È al possesso di questa dote che le due rappresentanti femminili della professione, tanto la vecchia gloria quanto l'attuale, devono in grande misura quel decoro e quello spirito perfetti con i quali entrano in ogni personaggio, e grazie ai quali le loro esibizioni ottengono una completa approvazione.

maschili, a differenza di quelli femminili, mettevano in evidenza le sue strepitose gambe. Classica *breeches-part* era quella di Sir Harry Wildair, personaggio della commedia di George Farquhar *The Constant Couple* [La coppia fedele] (1699), nella quale Peg Woffington era ritenuta insuperabile.

⁸⁰ Negli anni tra il 1751 e il 1754 Peggy Woffington recitò al teatro di Smock Alley a Dublino. Quando *The Actor* fu pubblicato, l'attrice era a Londra, ingaggiata dal teatro di Covent Garden.

⁸¹ Anne Oldfield (1683-1730), fu l'attrice più eminente dei primi trent'anni del secolo, avendo recitato dal suo debutto nel 1700 fino all'anno della morte. Molto apprezzata nelle parti comiche e brillanti, che personalmente prediligeva, si distinse anche nella tragedia.

⁸² Qui Hill fa riferimento ad una situazione della vita privata di Susannah Cibber perfettamente nota a tutti i lettori. Seconda moglie di Theophilus Cibber, nel 1736, a tre anni dal matrimonio, l'attrice aveva avviato una relazione con un altro uomo, con cui avrebbe poi vissuto per tutta la vita. Molto più di lei, fu Cibber ad essere criticato, per avere alternativamente ostacolato o favorito il rapporto, a seconda del vantaggio materiale che ne poteva ricavare. Il processo intentato contro di lei, e tutti gli eventi legati alla vicenda, interessarono molto la stampa e il pubblico, che dimostrarono sempre unanime approvazione per la condotta dell'attrice.

Capitolo VI. *Sullo spirito, e su quello che viene chiamato, in un attore, fuoco*

I doni dati all'attore dalla natura sono quattro, tre dei quali riguardano la mente e uno il corpo: quanto a quest'ultimo, si intende la figura, di cui parleremo in un capitolo successivo. I tre attinenti la mente sono l'intelligenza, la sensibilità, e lo spirito. Tra gli attori, come pure tra il pubblico, vi è chi li confonde, mentre sono certamente distinti, dato che si può possedere uno di essi senza avere gli altri.

Nel corso di queste osservazioni, abbiamo visto che un uomo può avere intelligenza senza sensibilità; ed è ugualmente possibile che possa avere intelligenza e sensibilità, ma mancare di spirito, o meglio, come si usa definire con un termine più espressivo, di fuoco. [...]

Sul palcoscenico vengono rappresentati personaggi miti e posati, ma ve ne sono anche di ardenti e impetuosi, che colpiscono di più.

L'autore si aspetta che l'attore rappresenti ciò che lui intende. L'attore che abbia però in sé questa grande qualità, ovvero il fuoco stimolante di Prometeo, il solo in grado di trasformare in vero attore la comune creta del genere umano, farà molto di più di quanto anche il miglior poeta del mondo può creare per lui.

L'autore è legato e condizionato dalle parole, mentre nell'ambito della sua professione l'attore ha a disposizione l'intera gamma di espressioni, gesti, atteggiamenti, sguardi, quelle cose portentose che, anche se non vi è nome per definirle tutte, possono essere trovate in ogni minima variazione dei tratti del volto.

L'attore dotato di spirito autentico, se è guidato dall'intelligenza e ha una sensibilità ricettiva, non è più se stesso, quando assume il suo personaggio. Il se stesso diventa quello del re o dell'eroe rappresentato, i sentimenti quelli ispirati dall'autore, elaborati dalla sua mente nelle varie circostanze e negli eventi presentati, cosicché egli vive, non recita la scena. Egli è come la sacerdotessa del dio delfico, che non appena ascendeva al tripode sacro entrava in estasi, parlava con una voce e aveva atteggiamenti non suoi, bensì dell'oracolo sacro⁸³. [...] Egli arde di passioni non sue, calpesta la terra con la maestà del vero monarca che interpreta, sulla sua fronte si vede una nobiltà che lo rende re più del diadema che la cinge, la stessa indossata anche dall'attore-re di *Hamlet*. Lo spirito della scena permea di sé la sua intera figura, egli sente il genio del poeta accendergli l'anima, e appena dà vita alle sue idee, altre mille sorgono da esse, a nobilitare e ad abbellire la rappresentazione.

Quegli attori smidollati che sviliscono ciò che non possono raggiungere, e considerano spirito e fuoco errori in un attore, formano una setta priva di seguaci. Tra quelli che la pensano come loro vi è un'altra fazione, le cui teorie, benché non siano meritevoli più di quelle dell'altra, hanno trovato consensi nel pubblico. Sebbene ammettano che il fuoco in un attore è una qualità, affermano tuttavia sia

⁸³ Pizia, sacerdotessa di Apollo.

molto facile ne possa avere in eccesso. Considerano quindi errori le grandi espressioni di questo tipo di recitazione, che fanno applaudire il pubblico come mai essi, con le loro gelide virtù, potrebbero riuscire. [...]

La questione non consiste, come essi suppongono, nello stabilire se questi attori, in certi momenti, hanno troppo fuoco, ma se un attore può avere troppo fuoco. La risposta è, semplicemente, no. Mr. Garrick ha più fuoco di quanto qualsiasi altro attore al mondo abbia mai posseduto; ma qualcuno ha mai supposto ne abbia troppo? Nessuno lo ha mai pensato⁸⁴. Ci sono dei passaggi, più frequenti nei personaggi più importanti, dove il fuoco non può mai essere troppo, mentre nel resto della parte, l'attore che abbia gli altri due requisiti, intelligenza e sensibilità, non ne farà mai un ricorso eccessivo o sbagliato.

Quando Lear grida contro le sue figlie ingrato:

No, streghe snaturate,
mi prenderò tali vendette su tutt'e due
che il mondo – farò cose tali –
Non so ancora quali saranno, ma saranno
Il terrore della terra – Voi pensate che piangerò –
Questo cuore si spezzerà in mille pezzi
Prima che io pianga – ⁸⁵

Qualcuno può supporre sia possibile per un attore pronunciare queste frasi strazianti con troppo spirito? Possono essere pronunciate con più fuoco di quello ritenuto consono dall'autore? Certamente no. Probabilmente nessuno ne ha messo abbastanza prima che questo grande attore desse vita al personaggio⁸⁶.

Se c'è della gente che trova la vera espressione del fuoco nel far chiasso, è piuttosto probabile, di conseguenza, che qualcuno ne abbia troppo, giacché è facoltà degli organi emettere la voce, e una semplice macchina può produrla. Ma chi ammira tale qualità nell'attore dove è perfetta, si formeranno di essa un'idea affatto diversa.

⁸⁴ In realtà una delle critiche rivolte più spesso a David Garrick fin dal suo esordio, fu proprio quella di cadere spesso in una recitazione troppo veemente. Naturalmente, non per tutti la recitazione appassionata e "focosa" era sinonimo di *over-acting*, ma per molti, l'eccesso di fuoco o un'errata interpretazione del concetto, poteva portare l'attore ad adottare una recitazione caricata, una mimica e una gestualità troppo dilatate.

⁸⁵ «[...] no, you unnaturall Hagg, / I will have such Revenges on you both, / That all the world shall – I will do such things / What they are yet I know not, but they shall be / The Terrors of the Earth; you think I'll weep, / This Heart shall break into a thousand pieces / Before I'll weep [...]». N. TATE, *King Lear*, II, 2, vv. 323-329. Corrispondono nella sostanza a SHAKESPEARE, *King Lear*, II, 2, vv. 452-456. Cfr. nota 26, p. 188.

⁸⁶ Come già ricordato altrove, Garrick debuttò in *Lear* a soli ventiquattro anni, l'11 marzo 1742 al teatro di Goodman's Fields, e rimase stabilmente nel suo repertorio fino al ritiro dalle scene. Fu uno dei suoi più grandi cavalli di battaglia.

Gli uomini che insistono a stare sul palcoscenico senza averne i requisiti necessari, credono di essere qualificati per personaggi di un genere, talvolta addirittura anche di un altro. Non appena si persuadono di essere privi di fuoco, dicono che nei grandi personaggi il fuoco è errato. Abbiamo visto questi attori glaciali cimentarsi in personaggi che ritenevano adatti al loro stile, ma da come li hanno recitati ci siamo convinti del contrario. Ci siamo persuasi che non esistono personaggi così solenni da escludere che qualche parte di essi debba essere recitata con energia. E d'altro canto è impossibile possano esistere, non essendo il palcoscenico una scuola in cui si impartiscano lezioni di filosofia: nel suo ambito rientrano le passioni, ed esse non potranno mai essere espresse senza fuoco e spirito. Perfino l'austero Cato si riscalda quando rimprovera i suoi soldati:

Non mi distinguo da voi che per gli ardui compiti,
Chi fu l'ultimo tra tutti nella vostra armata a dissetarsi?⁸⁷

Molti altri brani di questo tipo, o di genere affine, non sono intesi per essere pronunciati con una filosofica compostezza. [...]

Ma per capire come sia possibile per un attore avere troppo fuoco, è necessario stabilire esattamente cos'è. Abbiamo visto a sufficienza cosa non è: ma è così semplice, il fuoco è uno spirito audace, una vivacità immaginifica e una rapidità di pensiero che non ha niente in comune con schiamazzi e smargiassate, benché sia ad essi continuamente associato e confuso dall'osservatore ordinario.

La rappresentazione deve la sua forte impressione di realtà a questo spirito, al fuoco. L'intelligenza permetterà all'attore di capire adeguatamente, e la sensibilità farà in modo che la comprensione avvenga attraverso il sentimento, ma questo può essere fatto anche solo con la lettura, mentre sono il fuoco e lo spirito a dare la vita al personaggio. E chi è accorto nel regolare fuoco e spirito, non potrà mai averne troppo.

Il vero attore dotato di fuoco è quello in cui le espressioni che riscuotono elogi sono sempre appropriate al passaggio recitato, anzi, di più: esse sono giuste solo quando derivano da esso. Vediamo attori che nei punti sbagliati esibiscono una sfilza di gesti strampalati, e sbraitano esclamazioni roboanti. I loro amici dicono che hanno troppo fuoco, ma invece queste persone non hanno troppo

⁸⁷ «Am I distinguish'd from you but by toils, [...] Who was the last in all your host that thirsted?». J. ADDISON, *Cato*, III, 5, v. 21; v. 34. La tragedia ebbe un enorme successo fin dalla prima rappresentazione, nel 1713, e godette di costante fortuna soprattutto fino a metà secolo, ma continuò anche in seguito ad essere presente nei teatri, sia pure con sempre minor frequenza. Sebbene Hill non faccia nomi, parlando di attori gelidi potrebbe riferirsi a James Quin, che tra l'altro detenne il ruolo fino al suo ritiro dalle scene nel 1751, oppure a Thomas Sheridan, il quale oltre ad essere famoso (e anche apprezzato) per il suo stile solenne e compassato, si era recentemente esibito in *Cato*.

fuoco, ma poca intelligenza. A loro manca lo spirito perfino là dove viene ritenuto ne posseggano in eccesso. La loro recitazione è come la scrittura di alcuni autori, dei quali viene detto – dalla gente ordinaria – che hanno troppa arguzia, mentre in realtà non ne hanno per niente.

Si può vedere quanto sia comune tra gli attori la carenza di fuoco, esaminando quei passaggi dei drammi, continuamente sulle scene, che richiederebbero una grande quantità di fuoco e vengono invece recitati mettendone ben poco. [...]

Si dice che l'attore che si infervora nei momenti sbagliati ha troppo fuoco. Non è affatto così, poiché mentre egli esprime ciò che non dovrebbe provare, è insensibile a quello che invece dovrebbe sentire. Se poi egli si persuade che il suo errore dipende dal fatto di farsi trasportare dal suo carattere irruente, chi ha migliori capacità di valutazione dirà come sia vittima invece del suo scarso discernimento. [...]

Ci sono passaggi nei quali [il fuoco] deve manifestarsi per gradi, perché all'inizio ne richiede poco: ma per un caso di questo genere, ve ne sono altri cinquanta in cui l'attore usa l'artificio meschino di metterne più di quello necessario in un certo particolare punto, oppure recita in maniera eccessivamente pacata per beneficiare dell'effetto di contrasto con l'impeto di un momento successivo. Il primo caso si verifica di rado, mentre l'altro è assolutamente sbagliato, e il pubblico dovrebbe risentirsi.

Quando Juliet si ritira nella sua stanza con la pozione che la farà addormentare, è naturale sorga in lei, lentamente, la piena consapevolezza delle possibili conseguenze della sua impresa: l'autore intendeva far emergere gradualmente queste grandiose passioni fino a raggiungere l'apice del turbamento. Chi abbia visto Mrs. Cibber, dapprima con il dubbio che la pozione possa non avere l'efficacia prevista, poi con crescente terrore ipotizzare il risveglio anticipato, che la farebbe trovare

tra membra fetide e gialli teschi senza più mandibole⁸⁸,

e quindi, turbata per l'orrore del luogo, immaginare di

strappare dal suo sudario lo straziato Tebaldo⁸⁹,

⁸⁸ «With reeky shanks and yellow chapless skulls». SHAKESPEARE, *Romeo and Juliet*, IV, 1, v. 83. Hill naturalmente si riferisce al monologo di Juliet nella terza scena del quarto atto, quando si trova nella sua stanza, mentre questo verso viene pronunciato due scene prima, quando Juliet è con Friar Laurence. Come si è già visto (nota 59, p. 252), tuttavia, la versione in uso nei teatri era quella messa a punto nel 1748 da David Garrick. Il grande attore aveva ridotto drasticamente il testo, così che anche il quarto atto, come il primo e il terzo, aveva circa la metà del numero dei versi rispetto all'originale. Cfr. G.W.jr. STONE, «Romeo and Juliet; The Source of its Modern Stage Career», in *Shakespeare Quarterly*, 15, 1964, pp. 191-206.

⁸⁹ «[...] pluck the mangled Tybalt from his shroud». SHAKESPEARE, *Romeo and Juliet*, IV, 3, v. 51.

arrivando perfino a giocare follemente con le ossa degli antenati,

con qualche osso di un mio antenato,
come fosse una mazza, non finirei col fracassarmi la testa⁹⁰,

ha visto tutto quanto sia possibile trasmettere attraverso il terrore, e un esempio della gradualità che si può infondere al fuoco e allo spirito, a seconda delle circostanze, dal gradino più basso fino su, all'altezza più suprema. Tutto ciò è eccellente perché è appropriato. Lo spirito di questa scena è collegato con la sensibilità, e sorge assieme ad essa. Forse non c'è davvero nulla, sui palcoscenici inglesi, che superi la bravura mostrata da Mrs. Cibber in questo passaggio⁹¹. [...]

Un attore può avere sentimento ma non fuoco, e non farà una buona figura senza l'aiuto di quel naturale, benché incostante, collaboratore. Nell'attore che recita Sciolto in uno dei due teatri, vediamo tutta la disperazione e l'angoscia del genitore amoroso, quando viene provato che la figlia è una prostituta. Nei suoi occhi, quando racconta al genero quali fossero le sue aspettative da questa unione, possiamo distinguere lacrime autentiche⁹². Qui c'è tutta la sensibilità del mondo, tuttavia sgradita poiché ad essa manca la giusta dose di spirito: nel suo lamento vi è mescolato troppo poco livore. Al contrario, vediamo presso l'altro teatro uno Sciolto che ha, come si dice comunemente, troppo fuoco nel corso di tutta l'interpretazione; ha una eccessiva animosità e troppa poca dolcezza⁹³. Il suo veemente furore non si adatta ad un padre, benché sia un romano.

Non è che questo attore abbia troppo fuoco, ma farebbe bene a introdurre in quelle scene anche un po' di sensibilità del tipo più tenero. Non si tratta quindi di un eccesso di quella qualità, quanto di una carenza dell'altra che, non essendo opportunamente aggiunta alla prima, provoca la censura. L'errore commesso da entrambi gli attori è di indulgere troppo in ciò che prevale nel loro carattere. Ma

⁹⁰ «[...] with some great kinsman's bone, / As with a club dash out my desp'rate brains?». *Ivi*, IV, 3, vv. 52-53.

⁹¹ Susannah Cibber debuttò nella parte il 29 novembre 1748 al teatro di Drury Lane, con Spranger Barry nel ruolo di Romeo. I due attori si esibirono insieme frequentemente in questa tragedia anche quando passarono al Covent Garden; poi, quando Mrs Cibber tornò al Drury Lane, detenne la parte fino al 1763, spesso in coppia con Garrick.

⁹² Questa descrizione si riferisce a Edward Berry, che interpretava Sciolto, in *The Fair Penitent* di Nicholas Rowe, al teatro di Drury Lane. La trama della tragedia è questa: Dopo essere stata sedotta da Lothario, per lavare la propria colpa Calista accetta il matrimonio combinato dal padre, Sciolto, con Altamont. Calista però è ancora innamorata di Lothario, con cui non ha mai interrotto la relazione. Horatio la scopre, e informa l'amico Altamont, che uccide Lothario. Il momento descritto si inserisce qui, quando Sciolto, sconvolto per il disonore, si rivolge ad Altamont. Poi si ucciderà, e subito dopo anche Calista morirà, di crepacuore, mentre invoca il perdono di Altamont.

⁹³ L'attore che in quel periodo si esibiva nel ruolo al Covent Garden era Luke Sparks.

tuttavia hanno copiato tutti e due la natura, e ci sono parti così tagliate per loro, che perfino i loro difetti vi si adattano bene. L'attore più grande è tale perché il suo carattere è universale: chiunque stia sotto a quel livello deve accontentarsi di eccellere in alcune parti, e pagare il prezzo di avere qualche difetto in altre.

Chi ha sentimento senza avere fuoco, non è in grado di esprimere quel sentimento, mentre coloro nei quali il fuoco ha la meglio sulla sensibilità, incorrono sempre nell'eccesso. È quando queste qualità sono compresenti che si esprimono al meglio. La massima espressione che il palcoscenico abbia mai offerto dell'effetto e della potenza di questa unione è in alcuni versi del *Lear* di Mr. Garrick. Quando quell'attore perfetto pronuncia l'imprecazione:

Ascolta natura

— se mai intendevi

rendere feconda quella creatura, cambia il tuo proposito:
fa cadere sul suo ventre la maledizione della sterilità⁹⁴.

tremiamo per la furia con cui è pronunciata, e sentiamo la forza dell'espressione ripetuta. Non è tautologia o ridondanza, giacché è dettata dalla passione, e la passione non può trovare troppe parole.

—ma se dovesse generare,

sconfiggi la sua gioia con un nascituro ripugnante

O deforme,

E di spirito così perverso da tener vivo
in lei lo strazio, come quando nacque⁹⁵.

Sentiamo che tutto quanto un cuore umano può contenere dentro, la rabbia, l'indignazione e l'odio, sono difficili da biasimare, benché innaturali. È impossibile dire se in questo passaggio Mr. Garrick esprima più fuoco o più sentimento. Ambedue sono portati all'estremo, e ognuno getta nuovo splendore sull'altro.

Pochi uomini hanno sensibilità senza una componente di fuoco, o fuoco senza alcuna sensibilità, ma anche se vi fossero tali uomini, potrebbero comunque tro-

⁹⁴ «Hear nature! / [...] if thou dost intend / To make that Creature fruitfull, change thy purpose; / Pronounce upon her Womb the barren Curse». N. TATE, *King Lear*, I, 2, vv. 83-86. Corrispondono a SHAKESPEARE, *King Lear*, I, 4, vv. 254-257: «[...] Hark, nature, hear: / [...] suspend thy purpose if / Thou didst intend to make this creature fruitful. / Into her womb convey sterility».

⁹⁵ «[...] but if she must bring forth, / Defeat her joy with some distorted Birth, / Or monstrous Form, [...] / And so perverse of spirit that it may Live / Her Torment, as 'twas Born». N. TATE, *King Lear*, I, 2, vv. 87-91. Corrispondono a SHAKESPEARE, *King Lear*, I, 4, vv. 260-262: «[...] if she must teem, / Create her child of spleen, that it may live / And be a thwart disnatured torment to her».

vare il modo di venire utilizzati a teatro. Sarebbero adatti per certe parti, mentre solo i più grandi, ben pochi, sono qualificati per tutte. [...]

Capitolo XXII. *Sulla verità nell'azione*

Per essere veramente giusti, per quanto concerne l'azione sul palcoscenico, si deve recitare esattamente come la persona rappresentata avrebbe agito nelle stesse circostanze. Quindi l'osservazione, e la riflessione, sono i veri maestri: l'attore deve gettarsi senza alcuna remora nella situazione e, osservando il suo naturale comportamento, deve riandare con la memoria a quello che in una circostanza simile può aver fatto qualche altra persona intelligente e di buona educazione. Poi, paragonando il proprio modo di agire con quello dell'altro, e valutando senza pregiudizi dove entrambi eccellano o siano difettosi, egli sarà in grado di dare forma ad un'azione autentica, adatta alla circostanza. [...]

Questa verità di azione si basa principalmente su tre elementi: i cambiamenti delle espressioni del volto, delle pose e dei gesti, e tutto dipende poi dalla capacità di manovrarli. Per far sì che i cambiamenti del viso ci colpiscano come dovrebbero, la passione deve essere espressa con sincerità dagli occhi, e non solo con verità, ma anche con energia. Questo accentuato rafforzamento della passione è un fattore di grande importanza, e dipende molto dagli occhi: se non hanno forza e vivacità, niente è possibile. Chi ha lo sguardo scialbo, non è adatto al teatro. I dipinti mostrati sul palcoscenico sono visti da una certa distanza, e di ciò deve essere tenuto conto per adattare le proporzioni a quel punto di vista. Un'espressione del viso molto buona in un salotto, sul palcoscenico si perde. Un San Paolo di grandezza naturale può andare bene se collocato nel coro, ma se deve stare in alto, dev'essere colossale. L'attore deve considerare i suoi quadri in questa luce. I suoi gesti e i suoi sguardi sono come tanti dipinti fatti per essere visti a distanza, i quali, per evitare di sparire nel nulla, possono avere tratti esagerati.

Tutto ciò è quanto va fatto, ma con criterio. Una falsa valutazione può portare all'eccesso, ma se ci si attiene rigidamente alle regole della natura, solo aumentandone la scala, si ottiene la verità. Benché le proporzioni del dipinto possano essere ampliate, non devono mai risultare distorte. Le passioni devono animare, ma non deformare i tratti del viso. Alcune persone che riescono molto bene in certe cose, spesso falliscono proprio in questo. Vediamo quindi come suscitino disgusto, anziché compassione, coloro che nell'esprimere il dolore distorcono il viso con delle smorfie.

I tratti del viso di un attore possono talvolta adattarsi all'espressione di un'unica passione. La fisionomia di uno può essere naturalmente incline alla tristezza, quella di un altro essere allegra e gioviale. Chi abbia caratteristiche così marcate non potrà mai essere un attore universale: dovrà limitarsi a certi ruoli, essendo

sicuro che la natura da sola, senza bisogno di arte e conoscenza, gli fornirà quanto è necessario a fargli avere verità nella recitazione.

I gesti possiedono precisi significati tanto quanto le parole, e al pari di esse non possono essere fraintesi. La vivacità e lo spirito di una rappresentazione dipendono moltissimo dai gesti, e da essi ancor di più dipende la sua verità. Attraverso i gesti, senza ricorrere alle parole, possiamo esprimere al pubblico qualsiasi passione del cuore: in alcune circostanze l'attore non deve parlare, ma anche quando lo fa, i gesti raddoppiano la forza e l'energia delle parole. Esistono gesti adatti ad ogni passione e ad ogni sua fase: non sono arbitrari, né l'attore può scegliere quelli che più gli aggradano, essendo dettati dalla natura. I gesti sono perciò comuni a tutto il genere umano, e sono compresi da tutti. In generale, sono meno violenti quanto più il personaggio è eminente, pur mantenendosi ugualmente espressivi. L'attore che interpreta personaggi secondari richiederà una maggiore e più ampia gestualità, ma anche i gesti più misurati, generalmente presenti nelle scene più importanti, otterranno il loro effetto. I nostri migliori attori tendono forse ad avere gesti troppo misurati, nonostante vi siano scene nelle quali la passione, prevalendo su tutto, difficilmente può essere espressa in modo troppo violento. È nella commedia sentimentale che gli attori principali devono stare attenti agli eccessi, perché in quel genere drammatico le passioni non sono così impetuose: la gente altolocata, infatti, pur provando sentimenti quanto le persone di più bassa condizione, a differenza di queste hanno la capacità di dissimulare le emozioni più forti.

In ogni personaggio, le grandi passioni giustificheranno gesti violenti, ma in altre circostanze, i protagonisti delle commedie dovranno farne ricorso in misura minore rispetto agli altri. Ancora meno ne dovranno usare i personaggi principali delle tragedie: se infatti il gentiluomo deve stare al di sopra del volgo, l'eroe deve essere superiore al gentiluomo. Mr. Garrick è stato accusato di degradare la dignità del personaggio di Pierre, benché ora egli abbia optato per Jaffeir. Egli eccelle in entrambi, ma certamente potrebbe, se prestasse la dovuta attenzione, fare una figura molto migliore in Pierre⁹⁶. La naturale, grande acutezza di Mr. Garrick è la causa della sua errata interpretazione, dato che persino la bravura può far sbagliare. Ne possiamo vedere una dimostrazione in alcuni momenti del suo *Lear*, dove per quanto eccella in molte parti di quella interpretazione, il re finisce con l'assumere toni satirici. Così come l'eroe precedente, il soldato, dice all'amico [Jaffeir]

gli uomini onesti
sono i soffici e comodi cuscini sui quali i furfanti

⁹⁶ Nella tragedia *Venice Preserv'd* di Thomas Otway, David Garrick interpretò il personaggio di Pierre dal 1742 e quello di Jaffier dal 1748.

riposano e ingrassano⁹⁷,

allo stesso modo si dovrebbe esprimere il re nella sua follia:

Vedi come quel giudice se la prende con quel ladruncolo? Scuotili insieme, e il primo che cade, sia esso il ladro o il giudice, è un malvagio⁹⁸.

In entrambi i casi è evidente l'austerità, che per quanto sia difficile, dovrebbe essere presente sia nell'orgoglio del soldato sia nella dignità del monarca. Il tono e i gesti che quel grande personaggio dovrebbe mantenere, oltre a potenziare la forza della satira, mostrerebbero tutta la verità dell'azione. [...]

Queste regole, di ordine generale, non possono comunque essere estese ai casi particolari, poiché vi sono circostanze nella tragedia dove il gesto non può essere ritenuto eccessivamente violento. Romeo e Othello offrono i più grandi esempi in tal senso, così come li possiamo vedere felicemente interpretati da due grandi attori del nostro tempo⁹⁹.

Costumi e gusti variano anche a seconda del paese. In Francia l'attore può avere più azione rispetto alla pacata Inghilterra, e in Inghilterra, più che nell'insipida Italia¹⁰⁰. Ci sono personaggi appartenenti ad un'altra categoria, lontani da quelli già menzionati più di quanto si possa immaginare, cui è concessa una gestualità più marcata. Si tratta di quelle creazioni della fantasia che vediamo nelle farse. Il *Mock Doctor* è un mostro mai esistito in natura, non più di un unicorno o di una sirena¹⁰¹. In questi personaggi, l'esagerazione è un grande merito da attribuirsi tanto all'au-

⁹⁷ «honest men / Are the soft easy cushions on which knaves / Repose and fatten». T. OTWAY, *Venice Preserv'd*, I, 1.

⁹⁸ «[...] see how yon Justice rails upon that simple Thief; shake 'em together, and the first that drops, be it Thief or Justice, is a Villain [...]». N. TATE, *King Lear*, IV, 4, vv. 129-132. Corrispondono, nel senso, a SHAKESPEARE, *King Lear*, 5, vv. 147-151.

⁹⁹ Hill intende riferirsi a David Garrick e Spranger Barry. Mentre quest'ultimo era apprezzato in entrambi i ruoli, Garrick, nell'interpretazione di Othello, aveva registrato nel 1745 un fiasco clamoroso.

¹⁰⁰ Viene da chiedersi sulla base di quali elementi Hill abbia fatto questa classifica (presente anche nell'edizione del 1750), e quanto potesse essere condivisa. Gli italiani che all'epoca si esibivano in Inghilterra erano soprattutto danzatori e cantanti, questi ultimi particolarmente invisibili agli ambienti dei teatri di prosa (nei quali serpeggiava anche una certa xenofobia), dove era opinione comune che il loro merito fosse molto sopravvalutato. Che la considerazione sulla gestualità degli italiani derivasse dall'osservazione diretta o dipendesse da un pregiudizio, va osservato come esso vada nella direzione opposta rispetto all'attuale stereotipo, secondo cui la gestualità esagerata è uno dei tratti più tipici degli italiani, tra quelli maggiormente usati nella loro caratterizzazione caricaturale.

¹⁰¹ *The Mock Doctor; or, The Dumb Lady Cured* [Il falso medico, ovvero La sorda guarita] è una farsa di Henry Fielding da *Le Médecin malgré lui* di Molière. Fin dalla prima rappresentazione, nel 1732, ebbe un grande successo, che perdurò per tutto il secolo.

tore come all'attore, il quale avrà un successo tanto maggiore quanto più si discosterà da qualsiasi cosa sia legata alla natura.

Capitolo XXIII. *Sulla verità nella recitazione*

Invano l'attore adatta gesti e atteggiamenti al personaggio, se non pronuncia con pari giudizio le parole che gli vengono messe in bocca. Un tempo, quella stravaganza [nella recitazione] appena consigliata per la farsa era impiegata nella tragedia, sia nell'azione sia nella pronuncia. I gesti erano artificiosi, al di là di ciò che esisteva in natura, e la recitazione era una specie di canto. Attualmente si sta penetrando un po' di più nella natura, e se la gestualità esagerata non è ancora del tutto abolita, non abbiamo più niente del recitativo della vecchia tragedia.

Ed è a Mr. Macklin che va attribuito il merito di aver dato inizio a questo grande miglioramento. Vi fu un tempo in cui, escluso dai teatri, formò una sua compagnia. Insegnò a recitare agli allievi, alcuni dei quali in seguito fecero una certa figura¹⁰². Era sua abitudine correggere ciò che suonava troppo falso e controllare la cadenza nella tragedia. Prima faceva pronunciare la frase all'allievo come l'avrebbe pronunciata nella vita quotidiana, se avesse avuto occasione di dire quelle stesse parole, poi, conservando lo stesso accento, la faceva emettere con maggior forza, per poterla recitare sul palcoscenico. Quando l'attore commetteva degli errori nelle pause o nell'intonazione, lui lo correggeva, non desiderando altro che prestasse attenzione a ciò che è naturale. Riuscì a fare di persone incolte degli attori sorprendenti: il Montano menzionato prima fu uno di loro, e questa istruzione fu la fonte di tutto il suo merito¹⁰³.

La gente assisteva con piacere, in quel piccolo palcoscenico, ad una recitazione più sensata, che fu poi trasferita, da chi ne comprese il valore, nei teatri maggiori, dove ora prospera e prospererà fino a quando il buonsenso vivrà nel pubblico. La tragedia attualmente non ha più alcun accento o particolare intonazione. Le scene più concitate sono recitate ora secondo il metodo di Macklin, come se le stesse parole venissero pronunciate nel parlare comune, solo con maggior energia. [...]

L'arte di recitare un sentimento nel modo corretto non può essere fissata da regole. L'intonazione non può essere imparata attraverso uno spartito musicale,

¹⁰² Anche lo stesso Hill ne aveva fatto parte, cfr. qui, introduzione al testo, pp. 226-227. Agli eventi che avevano portato all'esclusione dai teatri di Macklin accenna David Garrick in *An Essay on Acting*, p. 166, e sono brevemente riassunti nell'introduzione al testo di Samuel Foote, *A Treatise on the Passions*, pp. 179-180. Anche Foote era tra gli attori che in quel periodo erano stati istruiti da Macklin.

¹⁰³ In realtà ben pochi tra gli attori citati nei cast dei vari allestimenti emersero successivamente, a parte Samuel Foote.

né con l'imitazione. Tutti sentono come Mr. Garrick recita Richard, tutti ammirano Mrs. Cibber quando recita Alicia¹⁰⁴, ma non possono poi ripetere a orecchio le loro esecuzioni, né sarebbe possibile farlo trascrivendo ogni loro accento su carta, attraverso un pentagramma. E anche se venisse fatto, non funzionerebbe¹⁰⁵. Queste intonazioni sono giuste per le loro voci, ma non si adatterebbero a quelle di altri più di quanto essi potrebbero entrare nei loro abiti.

Il modo per acquisire un metodo per parlare correttamente è, tanto per cominciare, quello di evitare gli errori più comuni del palcoscenico. Il più grande tra questi è l'enfasi ancora in uso tra gli attori minori. Quando tutto il formalismo della cadenza sarà messo da parte, l'adeguata comprensione della passione istruirà la persona a pronunciarla con naturalezza. Poi, quando l'espressione sarà un po' ampliata, come le pennellate di un dipinto che debba essere visto a distanza, e verrà espansa avendo cura di evitare le distorsioni, si otterrà un effetto di verità nella recitazione.

Quanto è stato già detto per la tragedia, con piccole integrazioni può essere esteso alla commedia. Vi sono passaggi nei poeti comici dove una solennità ironica, e una declamazione cantilenante, devono essere mantenute, ma ovviamente sempre sottolineate dall'attore. Per il resto, dato che la commedia si avvicina alla natura ordinaria più della tragedia, la recitazione deve essere meno amplificata rispetto alla maniera di parlare comune. [...]

Si deve lamentare che vi sono meno attori che eccellono nella commedia rispetto alla tragedia. Mr. Garrick possiede quella verità nella recitazione, portata a livelli di assoluta eccellenza, in tutti i suoi personaggi comici. Potrà sembrare strano, ma io ritengo sia più grande nella commedia che nella tragedia. Il suo Ranger si avvicina al farsesco, ma ciò è voluto dall'autore, e Woodward ha avuto ragione quando ha degradato quel gentiluomo ad un Arlecchino¹⁰⁶.

Ritengo il Benedict di Garrick al pari del suo Richard, benché i pregi di quella interpretazione siano per natura meno sorprendenti. Lo stesso vale per Mr. Quin:

¹⁰⁴ Protagonista di *Jane Shore* di Nicholas Rowe.

¹⁰⁵ Anni più tardi Joshua Steele elaborò un metodo di notazione musicale per "registrare" la voce umana. L'inventore lo illustrò a David Garrick, il quale fu lusingato dal fatto che come esemplificazione del metodo, nel libro pubblicato sull'argomento, fosse stato scelto il monologo «To be or not to be» nella sua interpretazione. L'attore, però, si preoccupò anche che il metodo potesse effettivamente funzionare, dimostrandosi così più allarmato che qualcuno potesse riuscire ad imitare la sua recitazione piuttosto che essere felice di avere uno strumento per tramandare ai posteri la sua arte, del cui carattere effimero si era più volte lamentato. [J. STEELE], *Prosodia Rationalis; or, an essay towards establishing the Measure and Melody of Speech to be expressed and perpetuated by certain symbols*, London, J. Nichols, 1775.

¹⁰⁶ Ranger fu uno dei personaggi comici di maggior successo di David Garrick, da lui creato e nel quale si esibì un maggior numero di volte. Nella stessa commedia, *The Suspicious Husband* di Benjamin Hoadly, Henry Woodward interpretò la parte di Jack Meggott negli anni in cui lavorò al teatro di Drury Lane.

quanto ho detto del suo *Comus*, penso possa essere più che eguagliato dall'apprezzamento per il suo *Falstaff*¹⁰⁷. Mr. Palmer ha molta di questa verità nella sua recitazione, e la potremmo vedere anche in Mr. Dyer, se alcune particolarità della sua maniera non oscurassero questo aspetto più che nell'altro attore¹⁰⁸.

La rima è un terribile nemico del parlare naturale, e perfino la metrica è spesso di disturbo. Il parlare naturale e la recitazione vera sono uguali sotto tutti gli aspetti ad esclusione del grado. La commedia, libera da fardelli, dovrebbe essere recitata con più verità.

Capitolo XXV. *Della perfezione nel ricordare le parole*

[...] Uno spirito libero e un grande discernimento sono assolutamente necessari all'attore, ma la memoria è più importante di tutto. La recitazione di un dramma ci diletta più della lettura perché l'illusione è tenuta viva, e perché le scene appaiono alla vista. Il fondamento del piacere che traiamo, deriva tuttavia soprattutto dal fatto che il dramma venga ricordato bene. Gli italiani aggiungono delle frasi alla commedia, e questo attrae poiché rappresenta una novità. Ma qui noi siamo più assennati, e niente è, o dovrebbe essere considerato più offensivo delle interpolazioni. Nella passata generazione questo avveniva: Norris era famoso per questa pratica, ma ora non è assolutamente permessa¹⁰⁹. Il poeta è il miglior giudice di ciò che deve essere detto, e l'attore ha già abbastanza da fare cercando il modo migliore per interpretarlo.

La bravura di un attore sta nella capacità di nascondersi all'interno del suo personaggio. Mr. Milward aveva grande merito, ma era Mr. Milward in tutte le parti: sia che interpretasse Henry IV o Mr. Sealand, Sciolto o Bajazet era sempre Mr. Milward a ripetere quelle parti, benché le ripetesse bene¹¹⁰. Mr. Garrick aveva

¹⁰⁷ Hill aveva parlato di James Quin in *Comus* (1637), di John Milton, nel capitolo XIII. Tra le poche parti comiche che Quin intraprese, Sir John Falstaff fu certamente quella che gli dette più successo, quella alla quale è anche maggiormente legata la sua iconografia.

¹⁰⁸ John Palmer, detto Gentleman Palmer (1728-1768), debuttò nel 1748 e dall'anno successivo fu scritturato al Drury Lane, dove rimase per tutta la durata della sua intensa carriera, conclusasi a breve distanza dalla morte. Interpretò soprattutto parti comiche di importanza secondaria. Michael Dyer (?-1774), dalla nativa Irlanda si trasferì a Londra nel 1749, dove ebbe una stabile carriera come attore comprimario, soprattutto in ruoli tragici, presso il Covent Garden.

¹⁰⁹ Henry Norris (1665?-1730), attore comico detto Jubilee Dicky dopo il successo della sua interpretazione di Dicky in *The Constant Couple, or a Trip to the Jubilee* [La coppia fedele] di George Farquhar, personaggio con il quale aveva debuttato al Drury Lane nel 1699. Era figlio d'arte: oltre al padre, anche la madre era stata un'attrice, tra le prime ad intraprendere la professione quando nel 1660 le donne erano state ammesse sul palcoscenico.

¹¹⁰ William Milward (?-1742), attore di secondo piano, molto versatile, attivo dal 1723, fu nel cast originale della *Beggar's Opera*, rappresentata per la prima volta al teatro di Lincoln's Inn Fields nel 1728.

questo difetto, una volta. Ora però, un migliore e più maturo discernimento glielo hanno fatto superare. Il primo stadio per riuscire a cacciar fuori l'io dell'attore dal personaggio è quello di ricordare perfettamente le parole. Diversamente, egli non solo sentirà se stesso ovunque, ma sentirà il proprio sé come attore, piuttosto che come personaggio. Invece di riempirsi delle passioni dell'eroe, sarà terrorizzato di dimenticare la parte.

Noi vediamo come i migliori attori possano recitare molto al di sotto del loro standard quando interpretano una nuova parte. Credono di aver paura di non riuscire ad azzeccare tutte le passioni, mentre in realtà non sono certi della loro memoria. Chi abbia interpretato spesso un personaggio è abbastanza tranquillo rispetto alle parole, e così, con la mente concentrata sull'azione, avrà naturalmente successo. In Mr. Garrick possiamo vedere una preparazione che nessun attore ha mai avuto, e tuttavia nei suoi debutti in *Macbeth* e *Jaffeur*, stranamente, è stato inferiore rispetto alle serate successive¹¹¹. [...]

Capitolo XXVI. *Sulla cosiddetta recitazione naturale*

Il termine recitazione naturale, è molto frequente nella bocca di attori e critici, ma non si sono ben accertati su quale sia il suo significato. Se per recitare naturalmente si intende il recitare secondo natura i vari personaggi che si devono portare in scena, senza dubbio si tratta del punto massimo della perfezione teatrale, e tutto ciò che è stato scritto in questo trattato va in quella direzione. Molti intendono invece un'altra cosa. Come alcuni attori, nella tragedia, scambiano un'impudente e affettata trascuratezza per garbo e disinvoltura, così nella tragedia molti intendono, per recitazione naturale, l'assumere l'aria e le maniere di una persona comune mentre interpretano un eroe. Questo è sbagliato nel modo più assoluto, e dipende da un errore già menzionato, vale a dire dall'attore che sente se stesso invece del personaggio. Benché questa recitazione sia chiamata naturale, niente può essere più innaturale.

La recitazione naturale, quando scaturisce da una perfetta comprensione dell'arte e delle regole della professione, è l'eccellenza della rappresentazione teatrale, ma coloro che usano il termine, generalmente lo impiegano per esprimere quella dipendenza dalla natura che esclude completamente l'assistenza dell'arte. È stato già osservato che tale natura non formerà mai un attore.

La recitazione che appare naturale perché spogliata di tutta la pompa e la magniloquenza, è la più grande vi possa essere, ma sebbene appaia naturale, essa è il risultato di un'arte perfetta.

¹¹¹ Garrick aveva interpretato per la prima volta *Macbeth* nel gennaio 1744 (e a quel debutto è legato l'*Essay on Acting*, presente in questa raccolta), mentre il debutto in *Venice Preserv'd* di Thomas Otway fu nel febbraio 1748.

ROBERT LLOYD
(1733-1764)

The Actor. A poetical epistle. To Bonnell Thornton, Esq., London, R. and J. Dodsley, 1760, pp. 20.

Profilo biografico

Giornalista e letterato. Compì gli studi alla Westminster School, dove conobbe quelli che sarebbero stati gli amici di tutta la sua breve vita, e anche suoi colleghi nella conduzione di alcune riviste. Tra loro William Cowper, Bonnell Thornton e George Colman, tutti personaggi di grande spicco dell'ambiente giornalistico e teatrale londinese, con i quali diede vita al *Nonsense Club* e alla rivista «The Connoisseur» (1754-1756). Nel 1760 fondò e diresse il «Royal Female Magazine; or, Ladies' General Repository of Pleasure and Improvement», che contiene interessanti articoli sul teatro, e con John Seally e William Kenrick il «St. James's Magazine» tra il 1762 e il 1764. Collaborò inoltre, con saggi e poesie, ai periodici «Monthly Review», «Library, or Moral and Critical Magazine» e «North Briton». Scrisse e pubblicò nel 1760 il poemetto didascalico *The Actor. A poetical epistle*, che ebbe notevole fama e numerose ristampe.

Nota al testo

Robert Lloyd scrisse questo poemetto come tributo all'arte di David Garrick, allora all'apice della fama. Incarnazione dell'attore perfetto, Garrick sembra fungere sia da punto di partenza per una trattazione generale dell'arte della recitazione, sia da punto di arrivo esemplificativo, tale è la coincidenza e l'identificazione tra ciò che l'attore dovrebbe essere e ciò che l'attore (Garrick) è.

Tuttavia non si tratta – come si potrebbe temere – di una noiosa tirata celebrativa, scritta per ingraziarsi chi oltre ad essere l'attore più grande era anche l'uomo più potente dell'ambiente teatrale. Magari lo scopo era anche quello, ma i

duecentosettanta *heroic couplets*¹ di cui si compone lo scritto non vengono spesi unicamente in elogi vuoti e pomposi, presentando anzi più di uno spunto interessante dal punto di vista teorico, nonostante la discutibile qualità dei versi (non troppo peggiorati nella mia traduzione, credo).

In questo poemetto sembra condensarsi il concetto secondo il quale nell'attore coesisterebbero la componente "sensibile" e quella "razionale". Naturalmente la questione era entrata, benché non fosse dibattuta nei termini in cui lo farà Diderot, in quasi tutti gli scritti teorici. In realtà, Lloyd ripropone idee ormai ampiamente circolanti, ed è forse la forma letteraria a favorire una sintesi, anche concettuale, che probabilmente lui non intendeva presentare in modo così netto, o addirittura non intendeva proporre affatto. Riconosce all'attore (nella fattispecie, Garrick) il potere di suscitare «al tuo volere, un susseguirsi di coinvolgenti passioni»², ma aggiunge pure, qualche verso dopo, che «nessun attore piace, se non è *posseduto*»³. Lloyd non sembra avvertire alcuna incongruenza tra la capacità dell'attore di suscitare sentimenti a comando, ribadita più volte, e l'essere "posseduto" dai sentimenti. E non perché fosse incoerente o poco attento, probabilmente, ma perché quella che noi possiamo percepire come una opposizione concettuale, per Lloyd e per molti suoi contemporanei forse tale non era.

La condizione indispensabile al fine di ottenere un buon risultato nella recitazione, secondo l'autore, è costituita dalla capacità dell'attore di *sentire*: «a nessuno che provi sentimento, mancherà giusta espressione»⁴. La ricetta è quella di sempre, ossia la generica esortazione ad affidarsi alla natura: «la natura stessa indicherà la giusta azione»⁵. Ma non si limita a questo, perché viene aggiunto: «lì sta l'aureo segreto; imparare a SENTIRE»⁶. Oltre a stabilirsi che si arriva a sentire attraverso un processo di apprendimento, viene fornita un'indicazione su come tale processo possa essere attivato. Indicazione che riconduce la questione entro confini inaspettatamente concreti: «chi si applicherà nello studio della parte / scoprirà la natura sincera nel proprio cuore»⁷, prassi che però ottiene un risultato paradossale, perché «improvviso, il pensiero sarà dagli occhi svelato»⁸. All'immedesimazione totale dell'attore nel personaggio, Lloyd prospetta possibili soluzioni di compromesso quando dice all'attore: «Dimentica il pubblico, se puoi, / E

¹ *L'heroic couplet*, ovvero il distico composto da due pentametri giambici a rima baciata, era stato molto in uso nel periodo della Restaurazione, soprattutto nella tragedia.

² R. LLOYD, *The Actor*, v. 20; qui p. 286.

³ *Ivi*, v. 48; qui p. 287.

⁴ *Ivi*, v. 179; qui p. 290.

⁵ *Ivi*, v. 100; qui p. 288.

⁶ *Ivi*, v. 46; qui p. 287.

⁷ *Ivi*, vv. 176-77; qui p. 290.

⁸ *Ivi*, v. 178; qui p. 290.

cerca di parlare, e di essere davvero il personaggio»⁹, accontentandosi quindi di una approssimazione all'immedesimazione, se proprio egli non riesce ad ottenerla pienamente. Una approssimazione probabilmente coincidente con una credibile finzione dell'immedesimazione stessa.

È tutta sul versante del sentimento l'apertura del poemetto, dove l'autore afferma con decisione come la recitazione non solo non possa essere ridotta a "leggi meccaniche", ma che anzi la perfezione si ottiene proprio se non si osservano tali leggi. Perentorio anche nel sostenere che il mestiere non si eredita: il tono lascia trapelare l'insofferenza di chi, essendo ancora abbastanza giovane, ha qualche autorità superiore da ripudiare. Ma a parte questo, risulta chiaro come il principio valido fino ad alcuni decenni prima, secondo cui venivano assunti in qualità di modelli di riferimento le interpretazioni e gli stilemi degli attori precedenti, benché nella prassi esso non venisse ovviamente mai applicato, per molti era diventato ora un concetto al quale opporsi apertamente, e con energia. Lloyd però fa una distinzione. Una distinzione che oggi può apparire banale ma che forse all'epoca non la era altrettanto, quando valuta in prospettiva la recitazione degli attori della generazione precedente: «Perché abbiamo amato i modi di *Wilks*, l'agitazione di *Booth*? / In loro erano naturali, la loro propria maniera»¹⁰. E spiega in termini psicologici l'attaccamento degli spettatori anziani ai vecchi attori: «la mente richiama un oggetto a noi più caro, / E odia la copia ad esso tanto vicina»¹¹.

Nel poemetto viene abbastanza ridimensionata la figura dell'autore drammatico, la cui presenza era invece molto forte negli scritti sulla recitazione di qualche anno prima. Il ruolo del drammaturgo non sembra innescare alcuna discussione (come invece nel caso dei modelli recitativi), e Lloyd stabilisce che, democraticamente «poeta e attore, con abilità congiunte, / plasmano a piacer loro le passioni nostre»¹². Nella conclusione del poemetto, però, attore e autore vengono ricollocati sugli opposti piatti di una metaforica bilancia, col risultato che «all'attore debba andare oltre metà del merito»¹³: nonostante ciò, come viene notato con amarezza, «l'implacabile Morte scioglie l'intrecciata fama, / e il nome dell'attore affonda in quello del poeta»¹⁴.

The Actor ebbe un buon successo editoriale, con tre edizioni nel 1760 e una quarta nel 1764, anno in cui morì l'autore.

⁹ *Ivi*, vv. 188-89; qui p. 290.

¹⁰ *Ivi*, vv. 13-14; qui p. 286.

¹¹ *Ivi*, vv. 11-12; qui p. 286.

¹² *Ivi*, vv. 225-26; qui p. 292.

¹³ *Ivi*, v. 264; qui p. 292.

¹⁴ *Ivi*, vv. 265-266; qui p. 292.

L'attore. Un'epistola poetica. All'egregio Bonnell Thornton

La perfezione nella recitazione, caro *Bonnell*, deriva
 Dalla non osservanza delle leggi meccaniche.
 Nessuna massima di un teatro rinomato,
 Né regole, possono essere tramandate di padre in figlio,
 Che sian gli attori a decretarle,
 Il mestiere non si può ereditare.
 Se ad assistere ad un amato dramma, capita che un vecchio
 Sieda tra gli umili ascoltatori della platea,
 Dovrei provare più piacere perché fu recitato così
 Da *Booth* e da *Cibber* trent'anni fa? 10
 La mente richiama un oggetto a noi più caro,
 E odia la copia ad esso tanto vicina.
 Perché abbiamo amato i modi di *Wilks*, l'agitazione di *Booth*?
 In loro erano naturali, la loro propria maniera.
 Un genio come *Garrick* solleva meraviglia,
 Ma il suo talento non deve splendere di lode riflessa.
 Tre volte grande è il tuo genio, che senza rivali
 Vivrà per sempre nel giudizio della Fama!
 Sta a te richiamare, con abilità più che magica,
 Al tuo volere, un susseguirsi di coinvolgenti passioni; 20
 Sta a te comandare le rapide e spontanee lacrime
 Come dolci e sodali risposte alla sventura.
 Sento il gelo serpeggiare in ogni vena,
 Quando gli orrori da te compiuti *hanno ucciso il sonno*¹⁵.
 E di fronte al vecchio inquieto, e con lo sguardo fisso
 È *Lear* che mi spaventa, giacché egli vedo.
 La tragedia, tuttavia, non ti imprigiona
 Pure la musa comica ti reclama.
 Ogni qualità ti rende adatto a dar diletto,
 Gusto, spirito, giudizio, eleganza e spontaneità, 30
 L'unica legge ti è data dall'amica natura,
 Per il libertino *Ranger*, per il tonto *Drugger*¹⁶.
 Con doti tanto versatili, e variamente adoperate
 Quanto or ora abbiam visto, ci piace sopra tutto.

¹⁵ «[...] hath murdered sleep [...]». SHAKESPEARE, *Macbeth*, II, 2, v. 40.

¹⁶ Personaggi comici tra i più famosi di David Garrick, il primo, una sua creazione, in *The Suspicious Husband* [Il marito sospettoso] (1747) di Benjamin Hoadly, l'altro in *The Alchemist* (1610) di Ben Jonson.

Non ci dilettiamo a spese del giudizio, vanamente,
Se la risata nostra è in armonia col senso.

L'apice della perfezione, con dura fatica e travaglio
Solo il genio può ambire di raggiungere.
La professione dell'attore (benché odi l'espressione,
Così *meccanicistica*, in questi tempi moderni) 40
Non si fonda sui trucchi, sulle pose, o sui sobbalzi,
La sua sola arte è: conoscenza autentica della natura.
Se la passione forte, sentita, fugge dal viso,
Se la mente è indifferente, cosa resta, oltre alle smorfie?
A quel modello rivolgete il giusto appello
Lì sta l'aureo segreto; imparare a SENTIRE.
Sia che interpreti il buffone, o il monarca, chi è felice o sventurato
Nessun attore piace, se non è *posseduto*.

[...]
Solo la *Grazia*, diletta lo sguardo del critico
Nessuno può ammaliare se non ha *Spontaneità* 70
C'è chi pensa che la statura sia tutto
A chi l'eroe non piace, se non è alto¹⁷.
Il senso e il sentimento compensano ogni difetto,
Non si misura il merito dell'attore dalla sua taglia.
Un'altezza superiore richiede grazia superiore,
Com'è un gigante, con la faccia da ebete?

I re teatrali, con l'andatura tragica
Credono di marcare la solennità del ruolo.
Con un piede ben avanti, l'altro
Sembra il suo vassallo, lasciato indietro. 80
Così grave ogni movimento, così esatto e lento,
Come ad uno spettacolo di marionette, i re di legno.
Le pose piacciono se hanno eleganza innata
La finzione mal compensa la sua mancanza.

Gli attori mediocri, quei vostri babbei,
Contorceranno il corpo in mille posizioni;

¹⁷ La diatriba tra chi riteneva che l'interprete del ruolo di protagonista in una tragedia dovesse essere alto, e chi invece non considerava (più) l'alta statura un requisito indispensabile, nacque e si alimentò perché David Garrick era basso. L'argomento ricorre spesso negli scritti teatrali dell'epoca, come si vede in molti brani inclusi in questa antologia.

Perché – sebbene estraneo all’arte del poeta –
 Come non ammirare un sobbalzo in un eroe?
 E benché indifferente alla tensione del verso,
 Come non ammettere la bellezza di quella *posa*? 90
 Lui starà lì, in equilibrio, per un minuto intero,
 Finché le mani, applaudendo, lo libereranno.
 Noncurante delle pause innaturali, insensate,
 A guadagnar l’applauso con la costanza, è risoluto.
 Quando *Romeo*, dolente per la sorte della sua *Juliet*,
 Irrompe con disperata follia nella tomba di stoffa,
 Si gira di scatto, allarga le gambe e alza il bastone
 In una maniera gradita al volgo, ridicola per il critico.

Per dar forza alla passione, per marcarla bene,
 La natura stessa indicherà la giusta azione. 100
 Le forzature non sono mai piacevoli,
 E chi ha miglior giudizio, sempre rifugge l’eccesso.
 Chiunque, nel socco o nel coturno, oltrepassi i limiti,
 Ripugna alla ragione, e confonde il gusto.

Di tutti i mali che infestano il teatro
 Odio il buffone esagerato nei suoi lazzi.
 Uccide la bella lettera del poeta,
 Pasticcia tutta la sua arguzia,
 Facendo spallucce, sghignazzando, gesticolando,
 Scrivendone sul proprio volto uno stolto commento. 110
 Diverso dall’impertinente Cibber, era un tempo il vecchio *Johnson*,
 Ve ne sono ben pochi come lui,
 Col volto serio, e l’atteggiamento sobrio, ma con humour,
 Interpretava i più bei personaggi comici.
 Quanto era scritto, con dignitosa pronuncia recitava,
 Era davvero il personaggio, nello sguardo, nella voce, nel modo di fare,
 E benché sul palcoscenico, non sembrava un attore.
 Parola e azione dovrebbero adattarsi l’una all’altra,
 Ma recitare le parole¹⁸ è un compito davvero minuzioso.

¹⁸ Nell’originale, “acting words”. Quando si tratta di distinguere la componente vocale e quella dell’azione, nella recitazione, tradurre può diventare arduo perché la terminologia a disposizione nella lingua inglese è più ampia, e la traduzione rischia di essere imprecisa, talora fuorviante. Questo caso è abbastanza emblematico: in italiano, solo usando delle circonlocuzioni poco efficaci potrebbe essere mantenuto il riferimento alla capacità di dare pieno significato alle parole attraverso l’azione mimica e gestuale, espressa con “acting words”.

Le smorfie svieranno sempre il giudizio, 120
 Mentre il sobrio umorismo lascia un segno profondo.
 I suoi giusti tratti colpiscono l'attenzione,
 Avvicinano all'arguzia del poeta,
 Ed io mi gusto così ogni scena,
 Divertito, senza vergognarmi di esserlo.

È sufficiente che la *Voce* sia chiara e sonora,
 È l'intonazione ad affascinare l'orecchio.
 Quando le disperate eroine, afflitte, gemono tediosamente,
 E lamentano la loro pena in lunghe cantilene;
 Quei dolci suoni di sventure non sofferte 130
 Possono solo conciliare il sonno in chi li ascolta.

La voce può esprimere ogni passione,
 Se la giusta parola si accorda a giusto accento.
 Ma è come se l'attore non ponga enfasi alcuna
 Se la pone uguale *ovunque*.

Altri, con faticosa cadenza metrica, declamano
 Lenti, compassati, al pari di rintocchi d'una campana a morto,
 Fermandosi ad ogni punto, segnando ogni pausa,
 Con le parole a susseguirsi solenni l'una all'altra, come in una processione.
 [...]

Alcuni, di placida indole, recitano la parte 150
 Con fiacca, insipida e tranquilla monotonia;
 Mentre altri tuonano ad ogni distico,
 Rompendo i timpani con urla e strepiti.
 In tutto quel fragore, vi è ben poco senso,
 Son le botti vuote a risuonare più forte.

Si trova più natura e momenti più toccanti
 Nel sommesso sussurro che nel tono burrascoso.
 La voce soffocata di *Hamlet* e la fissità del suo sgomento,
 Infondono alla mente un terrore più possente,
 Di chi erompe invece nella collera veemente, 160
 E spinge fuoriscena l'ingombrante spettro¹⁹.

¹⁹ Ovviamente il riferimento è al momento della quarta scena del primo atto, quando lo spettro del re esorta Hamlet a seguirlo. Nella pratica scenica poteva accadere che l'interprete di

Le espressioni del dolore non son tutte racchiuse
 Nel candido fazzoletto e nei mesti lamenti;
 Un unico sguardo contiene una pena interiore,
 Più di tutti i manierati e interminabili oh...

È dal *volto*, da cui, rapido, il sentimento spicca il volo,
 Dagli eloquenti occhi, scoccano i pensieri;
 Amore, ardore, pazzia, rabbia, disprezzo, disperazione,
 Tutte le passioni, tutta l'anima è là.

Invano *Ophelia* va errabonda coi fiori, 170
 E cosparge il suolo con le erbe;
 Invano ora canta, e ora disperata sospira,
 Se negli occhi folli non vi è il delirio.
 È lo sguardo, preda del dolore della *Cibber*, a parlare,
 Chiamando le lacrime a solcarmi la gota²⁰.

Chi si applicherà nello studio della parte
 Scoprirà la natura sincera nel proprio cuore.
 Improvviso, il pensiero sarà dagli occhi svelato,
 E a nessuno che provi sentimento, mancherà giusta espressione.

Un difetto suscita la massima ira del critico, 180
 La disattenzione a quanto avviene in scena.
 Vi sono attori, anche osannati,
 Le cui lingue si muovono solo se imbeccate.
 Nelle tirate, c'è chi piagnucola, chi sbraita,
 Ma sempre indifferenti alle battute altrui.
 Con gli occhi ed i pensieri erranti
 Finché il suggeritore non li riporta a casa²¹.

Dimentica il pubblico, se puoi,
 E cerca di parlare, e di essere davvero il personaggio.

Hamlet, con un impeto fuori luogo, invertisse in qualche modo i ruoli. Hamlet, benché risoluto, dovrebbe mostrare ancora una residua timorosa riluttanza a seguire lo spettro, e non dare l'idea di volerlo spingere a forza fuori dal palcoscenico.

²⁰ Susannah Cibber fu l'attrice più apprezzata nel ruolo, benché Ophelia non fosse considerato un personaggio di grande spicco della drammaturgia.

²¹ Negli anni in cui Lloyd scrive, questo tipo di comportamento, prima assolutamente comune, comincia ad essere criticato. Cfr. pp. 53-54.

Perché mai il beneducato attore dovrebbe voler sapere 190
 Chi siede lassù stasera, e chi laggiù.
 E così, tra armoniose espressioni di pena e ira,
 Schiamazzi all'italiana spesso disonorano il teatro.
 Con sorriso ammiccante, e un profondo inchino,
Cyrus, rivolto ai palchi, squittisce ringraziando;
 Mentre l'altera *Mandane*, d'imperiale schiatta,
 Confidenzialmente, fa la riverenza a Sua Grazia²².

L'arte dell'attore vuole che l'abito si adatti al personaggio,
 e tuttavia qualcuno lo traveste, lo imbacucca.
 Vi sono regole che prescrivono 200
 Parrucche nere per l'assassino, cappelli piumati per i re.
 Come può *Michel Cassio* mostrarsi ubriaco,
 E intanto fare smorfie sniffando tabacco?
 Perché *Pol Peachum* scintilla in abiti di satin?²³
 Perché ogni diavolo deve danzare in calze rosse?

Ma tra tutte le usanze teatrali, la più scandalosa,
 È la botola, da cui lo spettro lentamente emerge.
 Mi si dica, benché la questione non sia troppo gravosa,
 Perché far apparire incipriate quelle lugubri figure? 210
 Quando orrori raggelanti scuotono l'atterrito re,
 E la colpa, col suo aculeo di scorpione, lo tormenta,
 Quando sentimenti violenti bussano al suo petto,
 Che bisogno c'è che lo spettro usurpi il posto del re,
 E spaventi i bambini col suo volto infarinato?
 Solo il re, qui, dovrebbe vedere lo spettro,

²² *Cyrus* e *Mandane* erano personaggi ricorrenti nelle opere in musica e nelle tragedie, ma probabilmente, almeno per *Mandane*, il riferimento più vicino e immediato è quello alla protagonista di *The Orphan of China* [L'orfano della Cina] (1759), di Arthur Murphy da Voltaire, che nell'interpretazione di Mary Ann Yates aveva ottenuto a partire dall'aprile 1759 un buon successo al teatro di Covent Garden. Mary Ann Graham Yates (1728-1787), esordì a Dublino nel 1752 nel ruolo di Anne Bullen in *Henry the Eighth*, quindi fu scritturata al teatro di Drury Lane dall'anno successivo. Raggiunse subito i vertici del successo, ma diventò la prima attrice tragica solo dopo la morte di Susannah Cibber e il ritiro dalle scene di Hannah Pritchard nel 1768. Nel 1756 sposò l'attore Richard Yates, e con lui fece frequentemente la spola tra il Covent Garden ed il Drury Lane, dove concluse la carriera. Tra i personaggi interpretati ottenendo i maggiori consensi figurano Jane Shore, eroina eponima della tragedia di Nicholas Rowe, Hermione e Andromache in *The Distrest Mother* [La madre angosciata] (1712) di Ambrose Philips da Racine, e l'apena citata *Mandane*.

²³ Protagonista femminile della *Beggar's Opera* [L'opera del mendicante] (1728) di John Gay.

E parlare, tremando, al vuoto scranno²⁴.

Se *Belvidera* è affranta per la perdita dell'amato,
 Perché due spettri sorgono dal terreno spalancato?
 Tra scomposte convulsioni e grida laceranti,
 I cadaveri dipinge, agli occhi li ha dinanzi, 220
 E col frenetico sguardo, li segue:
 Lì, è la follia a partorire le visioni.
 La scena sarebbe pervasa di subitaneo orrore,
 Se a causare i fremiti fossero invisibili forme²⁵.

Poeta e attore, con abilità congiunte,
 Plasmano a piacer loro le passioni nostre;
 E così, quando il sensibile *Garrick* è sul palcoscenico,
 (Il commento vocale alla pagina di *Shakespeare*)
 Mi abbevero alle sue parole, avidamente, e subito
 Mi scuote il terrore, o di lacrime m'inondo. 230

[...]
 Benché siano qui elogiati bardo e attore assieme,
 E all'attore debba andare oltre metà del merito,
 L'implacabile Morte scioglie l'intrecciata fama,
 E il nome dell'attore affonda in quello del poeta.

I docili muscoli del multiforme volto,
 La figura che diede ad ogni frase forza e grazia,
 La voce armoniosa, l'occhio che la mente schiudeva,
 Sono andati, e dietro a sé non lasciano traccia. 270

²⁴ Si tratta della famosa scena del banchetto in *Macbeth* (III, 4), quando appare lo spettro di Banquo e si siede sul posto destinato a Macbeth.

²⁵ Qui viene descritto il finale della tragedia *Venice Preserv'd* [Venezia salvata] (1682) di Thomas Otway, in cui Belvidera vede gli spettri del marito Jaffier e del suo amico Pierre, poc'anzi giustiziati, prima di morire lei stessa. Per entrambe le scene, quella di *Macbeth* e questa di *Venice Preserv'd*, Lloyd propone quindi una soluzione registica più raffinata rispetto a quella in uso; una soluzione che sposta sull'attore protagonista la maggiore responsabilità della riuscita della scena, ma gli offre anche un'occasione in più per accentrare su di sé l'attenzione del pubblico e otternerne l'approvazione.

JAMES BOSWELL
(1740-1795)

On the Profession of a Player, in «The London Magazine», settembre e ottobre 1770.

Profilo biografico

Avvocato, biografo e scrittore di viaggio scozzese. Di famiglia molto agiata, fu avviato agli studi di legge dal padre, giudice della corte suprema di Scozia. Irresistibilmente attratto dalla vita brillante e dai divertimenti di Londra, nel corso di uno dei tanti soggiorni nella capitale conobbe Samuel Johnson, un incontro fondamentale della sua vita. Deve soprattutto alla *Life of Johnson*, pubblicata nel 1791, la fama di cui gode ancora oggi (come in parte quella di Johnson stesso). Approfittò di un periodo di studio a Utrecht per compiere un viaggio in altri paesi europei, nutrendo il desiderio di conoscere i grandi personaggi della sua epoca. Fece visita a Voltaire, a Jean Jacques Rousseau, e si recò in Corsica dove entrò in contatto con il generale Paoli. Il resoconto del viaggio in Corsica, da lui pubblicato al rientro in Inghilterra, gli valse una certa notorietà. Dal 1766, su pressione del padre, si dedicò alla professione di avvocato a Edimburgo, attività esercitata svogliatamente e con scarso successo nei successivi vent'anni. Gli impegni professionali e familiari gli impedirono di stabilirsi a Londra, come avrebbe desiderato e dove si trasferì solo nel 1789, ma gli permisero comunque di trascorrere lunghi periodi nella metropoli e di compiere numerosi viaggi. Assiduo frequentatore dell'ambiente letterario e teatrale, nel 1773 divenne socio del prestigioso ed esclusivo *Literary Club*. Scrittore molto prolifico, attraverso i suoi diari, le lettere, e la biografia di Johnson, è possibile ripercorrere la sua vita, anche intima, come pure avere una visione di ampio respiro del mondo in cui visse.

Nota al testo

James Boswell collaborò con il periodico «The London Magazine», di cui era

diventato comproprietario, pubblicando tra il 1777 e il 1783 una serie cospicua di articoli firmati "The Hypochondriack". Il suo apporto alla rubrica *The British Theatre*, creata all'interno della rivista nel 1767, probabilmente si limita invece agli articoli pubblicati nel 1770 dai quali sono stati scelti gli ampi estratti qui tradotti e annotati, gli unici ascrivibili con certezza a lui. I tre articoli, come tutti gli altri della rubrica, furono pubblicati anonimamente, secondo una diffusa consuetudine. La loro paternità sembra essere stata definitivamente sanzionata con l'edizione tutt'ora di riferimento, pubblicata nel 1929 da Elkin Mathews & Marrot e utilizzata anche per questa edizione italiana, dove Boswell figura come autore. Altri articoli, apparsi nella rubrica nello stesso periodo e nei quali viene ravvisata una coerenza stilistica e di pensiero che fanno ipotizzare possano essere opera di una stessa persona, sono invece rimasti anonimi¹.

L'interesse di Boswell per il teatro è testimoniato dalla sua assiduità di spettatore, dalla familiarità con gli attori e con l'ambiente teatrale in generale, ma anche da alcuni suoi scritti, ad esempio uno sul teatro di Edimburgo pubblicato nel 1759, e un'ode alla tragedia del 1763. Viene fatto frequente riferimento al teatro anche nella *Life of Johnson* (1791), la biografia che si fa cronaca a partire dall'anno in cui Boswell conobbe il celebre letterato, e dove, nel riferire conversazioni o eventi ai quali era stato presente, le sue opinioni filtrano nonostante il basso profilo da lui tenuto in ogni circostanza. L'ammirazione di Boswell per Samuel Johnson era ben nota ai contemporanei, ma certamente non implicava un'adesione incondizionata alle sue idee, tant'è vero che proprio sulla professione dell'attore e sul teatro in generale spesso le loro opinioni divergevano profondamente. Il tipo di attenzione riservata al dottor Johnson in uno dei tre articoli in questione, costituisce da solo un indizio che conduce inequivocabilmente a James Boswell. Il dottore non viene esplicitamente menzionato, ma il brano citato (sicuramente tratto da una conversazione) reca nello stile e nel contenuto l'inconfondibile impronta di Johnson, e inoltre sarà ripetuto nella biografia.

Dal primo dei tre articoli non è stato scelto alcun brano, perché di scarso interesse e privo di spunti di carattere teorico. Basterà quindi riassumerlo brevemente. Si apre con il sintetico racconto del cammino compiuto dall'attore verso la conquista della rispettabilità sociale nel corso della storia, premessa funzionale a confezionare un elogio a David Garrick, cui veniva riconosciuto il merito di aver raggiunto quell'obiettivo, almeno a livello personale. E ancora a David Garrick, esaminato con toni encomiastici in alcuni suoi cavalli di battaglia, è dedicato il resto dell'articolo.

¹ C.H. Gray ritiene tutti gli articoli di questa rubrica teatrale, a partire dal 1768, opera dello stesso autore (in linea con l'uso dell'epoca, quando di frequente era un'unica persona ad occuparsi dell'intero periodico), e registra senza confermare né contestare l'allora recente ristampa dei tre articoli con l'attribuzione a Boswell. C.H. GRAY, *Theatrical Criticism...* cit., pp. 178-179.

Assolto il compito divenuto ormai usuale negli scritti di argomento teatrale, quello cioè di omaggiare il grande attore, nei due articoli successivi, qui tradotti e commentati, la prospettiva si sposta. Nel primo dei due, apparso nel settembre 1770, Boswell affronta questioni di tipo teorico, introdotte attraverso una serie di domande. Benché si tratti sostanzialmente di problematiche ricorrenti: «Qual è la natura di quella particolare dote che fa di qualcuno un buon attore? [...] grazie a quale potere quell'uomo è in grado ad una certa ora di cambiare se stesso in un diverso tipo di essere umano da quello che realmente è?»² si avverte il desiderio di un approccio svincolato da idee stereotipate, di una riflessione che permetta di affrontare tali questioni senza appiattirsi acriticamente su posizioni ormai sedimentate, vaghe e poco argomentate. Boswell si rende conto dei propri limiti, anche lessicali, nell'affrontare problemi così complessi. Quando dice: «un buon attore è davvero, *in una certa misura*, il personaggio da lui rappresentato per la durata dello spettacolo»³, teme di essere frainteso, e che il lettore possa pensare che secondo lui «un attore è realmente e autenticamente il personaggio nel quale appare»⁴. Con una certa energia spiega come il suo ragionamento ruoti intorno al quel «in una certa misura» (in inglese «a certain degree»), espressione attraverso cui non vuole attenuare l'affermazione, bensì chiarire come l'attore non si immedesima nel personaggio interamente, ma solo in parte. Più avanti Boswell riformula il concetto in modo straordinariamente pregnante: «la mia opinione è che egli [l'attore] debba avere una specie di doppia sensibilità»⁵. Su questo argomento, qualche anno dopo, il grande attore François-Joseph Talma si esprimerà con termini simili quando parlerà di «alleanza» tra «sensibilità e intelligenza»⁶, riferendo un episodio da lui vissuto. Racconterà di come, in un momento particolarmente doloroso della propria vita, mentre stava versando lacrime del tutto sincere, si fosse sorpreso ad osservare e a registrare con interesse professionale una certa alterazione della propria voce, proponendosi di utilizzarla a teatro⁷.

E ancora, con un'espressione vicina a quella usata da Boswell, ed entrando nella polemica diderotiana, William Archer parlerà più di un secolo dopo di «paradox of dual consciousness», avanzando l'ipotesi che in David Garrick vi possa essere stata, e nell'attore in generale vi possa essere, una sorta di coesistenza o

² J. BOSWELL, *On the Profession of a Player...* cit., pp. 11-12; qui p. 299.

³ *Ivi*, p. 14; qui p. 300. Corsivo nel testo.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ivi*, p. 18; qui p. 301.

⁶ F.-J. TALMA, *Quelques réflexions sur Lekain et sur l'Art théâtral*, in *Mémoires de Lekain*, Paris, Ponthieu, 1825, p. XXIX. Citato da C. VICENTINI, *Teorie della recitazione. Diderot e la questione del paradosso*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di R. ALONGE e G. DAVICO BONINO, Torino, Einaudi, 2000, vol. II, p. 31.

⁷ L'aneddoto è riferito in C. MOLINARI, *L'attore e la recitazione*, Roma-Bari, Laterza, 1992, p. 37.

forse un'alternanza dell'attore "sensibile" e dell'attore "freddo"⁸. Mentre Boswell scrive, e Diderot riflette sul libro di Sticotti⁹, gli strumenti della psicoanalisi di cui Archer può già disporre sono di là da venire. Così, per spiegare come l'attore possa «assumere ad un grado molto alto il personaggio [da lui rappresentato], ma allo stesso tempo conservare la coscienza del proprio carattere», Boswell ricorre dapprima ad una metafora: «i sentimenti e le passioni del personaggio devono prendere pieno possesso di quella che si potrebbe definire l'anticamera della sua mente, mentre il proprio carattere rimane nei recessi più interni»¹⁰; poi al paragone tra la professione dell'attore e quella dell'avvocato (da lui stesso esercitata)¹¹; e infine fa appello alle esperienze condivise da ogni essere umano inserito in un contesto sociale, quando, coscientemente o no, adatta alle circostanze i propri comportamenti diventando un personaggio diverso da quello che è realmente poiché, conclude Boswell, se di ognuno «apparisse nient'altro, oltre al carattere autentico, la società sarebbe infinitamente meno sicura e gradevole di com'è»¹².

Il secondo articolo qui tradotto e annotato, pubblicato nell'ottobre 1770, ha una struttura meno unitaria, andando a toccare argomenti diversi, tutti di qualche interesse. La prima parte ha una dimensione storiografica, con una ricognizione degli autori e delle opere che dall'inizio del secolo erano state dedicate a livelli diversi all'arte dell'attore. Agile ma non meramente elencativa, la rassegna è utile prima di tutto perché dà modo di registrare gli assenti. Se non stupisce l'omissione di pamphlet considerati già all'epoca della pubblicazione scritti d'occasione, ovvero *An Essay on Acting* di David Garrick e *A Treatise on the Passions* di Samuel Foote, probabilmente noti e volutamente esclusi da Boswell¹³, va rilevata invece

⁸ W. ARCHER, *Masks or Faces?*... cit., p. 150.

⁹ Diderot lesse *Garrick ou les Acteurs Anglois*, l'opera di Sticotti liberamente tratta da *The Actor* (1755) di John Hill, e che costituì la principale fonte di ispirazione per il suo *Paradoxe sur le comédien*, poco dopo la sua pubblicazione, nel 1769. Espose quindi in una lettera all'editore Grimm le riflessioni suscitate dal libro, riflessioni che come è noto si svilupparono nelle *Observations sur Garrick* (prima elaborazione del *Paradoxe*), pubblicate in «Correspondance littéraire» il 15 ottobre e il 1° novembre 1770. Cfr. P. ALATRI, introduzione a *Paradosso sull'attore*, cit., p. 10 e n. 6.

¹⁰ J. BOSWELL, *On the Profession of a Player*... cit., p. 18; qui p. 301.

¹¹ In un'occasione, dopo che il dottor Johnson aveva lanciato l'ennesimo strale contro l'attore (nella fattispecie, Garrick), colpevole di esibirsi per un vile scellino, Boswell gli aveva fatto presente come l'avvocato faccia la stessa cosa, con la differenza di non poter scegliere i clienti, a differenza dell'attore, che può decidere le parti da interpretare. Obiezione alla quale, con l'usuale prontezza, Johnson aveva risposto dicendo che questo provava solo la maggiore spregevolezza della professione dell'avvocato. J. BOSWELL, *Life of Johnson*... cit. Il brano parafrasato si trova in corrispondenza del giorno 27 aprile 1773.

¹² J. BOSWELL, *On the Profession of a Player*... cit., p. 19; qui p. 301.

¹³ Fatte le debite proporzioni e distinzioni, la fama di Garrick e di Foote erano tali da rendere forse inopportuno citare i loro scritti, di scarso rilievo nel loro complessivo percorso professionale, e che con buona probabilità Boswell considerava di importanza marginale anche dal punto di vista storiografico.

l'assenza di Aaron Hill, il cui *Essay on the Art of Acting* di lì a poco beneficerà di un rinnovato interesse con una edizione nel 1779¹⁴. Avvicinandosi cronologicamente al presente, la rassegna si fa più fitta; non solo perché la produzione ha un oggettivo incremento quantitativo, ma anche perché da un lato, con la minore distanza temporale, la selezione diventa più difficile, dall'altro perché nel dare conto di pubblicazioni recenti e recentissime, l'autore vuole fornire informazioni esaustive.

In conclusione di questa prima parte, Boswell fa alcune riflessioni di un certo spessore sotto il profilo della metodologia storica. In molti casi – dice – dalla sola lettura dei testi drammatici i posteri non riusciranno a capire esattamente cosa facesse divertire tanto gli spettatori. Questo perché vi sono «tante minuscole circostanze, nell'esibizione di un personaggio sul palcoscenico, che non emergono alla sola lettura del testo, e a cui deve provvedere l'attore»¹⁵. Di conseguenza, «se non vengono salvate dalla scrittura, molte caratteristiche *minutiae* svaniranno con l'epoca che ha dato loro vita»¹⁶. Dà per scontato che quel sottotesto al quale l'intelligenza e l'abilità dell'attore danno espressione sul palcoscenico sia già tutto contenuto nel testo, benché invisibile alla lettura. E inoltre, ritiene importante trasmettere in modo efficace e compiuto il testo drammatico, non valorizzare e far conoscere gli stilemi recitativi dell'attore. Mi sembra comunque di grande rilievo la prospettiva secondo la quale l'analisi del testo può non essere sufficiente a coglierne appieno il senso e il valore, e che quindi all'esame della drammaturgia dell'autore vada affiancato, se non intrecciato, quello della drammaturgia dell'attore¹⁷.

I cenni a Jeremy Collier e a Jean Jacques Rousseau gli danno modo di esprimere le sue idee sul ricorrente tema della moralità del teatro e soprattutto su quella dell'attore. A tale proposito, fa una considerazione molto interessante quando dice che l'attore, grazie alla varietà dei personaggi interpretati (e anche in virtù della sua capacità di entrare solo fino ad un certo punto nella parte, secondo quanto detto nell'articolo precedente), riesce a mantenere il giusto distacco dai personaggi malvagi: conservando integro il proprio carattere, «nelle scene più emozionanti dello spettacolo può in una certa misura esprimere un giudizio cosciente sul personaggio»¹⁸. Si può vedere come, per Boswell, la distanza dell'attore dal personaggio (malvagio) si prefigga di conseguire risultati analoghi a quelli

¹⁴ Cfr. p. 136 e p. 317.

¹⁵ J. BOSWELL, *On the Profession of a Player...* cit., p. 30; qui p. 305.

¹⁶ *Ivi*, p. 31; qui p. 305.

¹⁷ Sulla rilevanza degli elementi aggiunti dagli attori nelle loro interpretazioni, che spesso accrescono il valore del testo drammatico, si era soffermato John Hill in *The Actor*, cfr. qui p. 242. Anche Lloyd, attribuendo all'attore più della metà del merito del successo di una pièce, è sulla stessa linea. Cfr. p. 292.

¹⁸ J. BOSWELL, *On the Profession of a Player*, cit., p. 33; qui p. 306.

che, fatte le debite differenziazioni, perseguirà attraverso lo straniamento l'attore brechtiano. Evitando un eccessivo coinvolgimento, l'attore potrà esprimere con più efficacia il proprio giudizio (negativo) sul personaggio e, così facendo, indurrà anche il pubblico ad avere verso di esso un atteggiamento più razionale.

L'ultima parte è dedicata alla morte degli attori. Non è però l'ennesima occasione per osservare laconicamente come con la morte dell'attore si disperda anche la sua arte. Boswell, che al pari di molti suoi contemporanei si diletta ad assistere alle pubbliche impiccagioni (da lui pure descritte), si chiede se l'esperienza maturata in tante morti fittizie possa influenzare l'attore nel momento in cui si trova di fronte a quella che non avrà repliche. Si risponde di no, perché in quell'occasione l'attore, come qualsiasi essere umano, prova una sofferenza reale, non può ricorrere a nessuna collaudata pratica scenica, a nessun pezzo di bravura del suo repertorio. I sentimenti provati all'approssimarsi della morte portano su di sé il marchio dell'autenticità, e ad essi non può essere applicata quell'arte della dissimulazione talmente connaturata a tutti – non solo agli attori – da essere praticata ogni giorno anche inconsciamente. Almeno nel momento della morte, nessuno può assumere alcun sentimento “congruo” all'occasione, ma solamente affidarsi al proprio io, quell'io rimasto nel corso della vita più o meno sepolto “nei recessi più interni”.

Sulla professione dell'attore, in «The London Magazine», settembre 1770¹⁹.

*Ut ridentibus adrident, ita flentibus adflent
Humani vultus. Si vis me flere, dolendum est
Primum ipsi tibi [sic]*²⁰

Lo studio delle rappresentazioni teatrali, non è solo un argomento attinente il gusto, ma può essere anche spunto per un'interessante indagine filosofica. Qual è la natura di quella particolare dote che fa di qualcuno un buon attore? È qualcosa di più di un'arte imitativa. Un pittore può rappresentare sulla sua tela i vari aspetti con cui il mondo appare, con tale esattezza di forme e colori da farli quasi scambiare per gli oggetti raffigurati. Egli può addirittura rappresentare le emozioni e le passioni della mente raffigurandone gli effetti esteriori, che immediatamente convogliano le loro idee grazie alla conoscenza delle convenzioni. Allo stesso modo, il poeta può descrivere qualsiasi cosa e, a seconda della scelta e della disposizione delle parole, i segni delle idee possono istantaneamente trovare una rappresentazione nella nostra immaginazione, qualunque sia il soggetto dei versi. L'attore invece «*vive* ogni scena», e in un certo senso «è ciò che noi osserviamo»²¹. La misteriosa difficoltà di essere un buon attore consiste in questo, perché grazie a quale potere quell'uomo è in grado ad una certa ora di cambiare se stesso in un diverso tipo di essere umano da quello che realmente è? Come può quell'uomo, perfettamente calmo e felice, rendersi miserabile e afflitto assolutamente senza alcun motivo, se non per un'operazione volontaria della sua mente? E anche supponendo che attraverso un'intensa meditazione su argomenti malinconici abbia effettuato un'operazione tanto difficile, come fa a regolare il suo dolore in modo da corrispondere esattamente alla parte assegnata nel dramma? Come fa ad adattare i suoi sentimenti alle vicissitudini così intrecciate di speranza e paura del dramma? Io sono persuaso che quanto meglio è scritta una parte, tanto meno difficile sarà recitarla bene. Ho detto recitarla bene, poiché per un pessimo attore, uno che si limiti a imitare il personaggio interpretato, le parti risulteranno tutte ugualmente facili, siano scritte bene o male. Mr. Garrick ci dirà quanto per lui sia facile una parte in cui le passioni si svelano naturalmente. In una simile parte, una volta entrato nel personaggio, le sue diverse manifestazioni coincideranno con le manifestazioni della propria mente. Invece ci dirà come per lui sia difficile interpretare una parte dove le passioni sono espresse in una maniera forzata e innatu-

¹⁹ Edizione consultata: London, Elkin Mathews & Marrot, 1929, pp. 11-24.

²⁰ Cfr. ORAZIO, *Ars Poetica*, vv. 101-103.

²¹ «Live o'er each scene, and be what they behold». A. POPE, Prologo alla tragedia di J. ADDISON, *Cato*, London, J. Tonson, 1713.

rale. In una parte così, ogni inezia lo urterà, e reciterà con la stessa repulsione con cui un maestro di musica, dotato di un buon orecchio e di gusto raffinato, esegue una composizione sgradevole e disarmonica.

Quando parlo, come ho appena fatto, del potere misterioso di un buon attore, do per scontato sia accettato l'assunto secondo il quale un buon attore è davvero, in una certa misura, il personaggio da lui rappresentato per la durata dello spettacolo. E che sia proprio così, mi è stato assicurato da quel grande ornamento del teatro da me spesso menzionato nel corso di queste riflessioni²².

Mi rendo conto come la mia affermazione, secondo cui l'attore è realmente e autenticamente il personaggio nel quale appare, possa essere male interpretata. Ricordo di aver sentito il più illustre autore di quest'epoca, la cui conversazione è considerata da molti addirittura superiore ai suoi scritti, esercitare la propria eloquenza contro questa asserzione, ridicolizzandola oltremodo con quel suo distintivo, effervescente humour. «Signore» disse «se Garrick crede di essere ogni personaggio da lui rappresentato, è pazzo e dovrebbe essere rinchiuso. O meglio, signore, è un malvagio e dovrebbe essere impiccato. Se, per esempio, egli si crede Macbeth, ha commesso degli omicidi ed è un sordido assassino. Uno che, in violazione delle leggi dell'ospitalità e di altri principi, ha impregnato le mani con il sangue del suo re mentre stava dormendo sotto il suo tetto. Signore, se nella sua mente egli è stato davvero quella persona, nella sua mente è stato colpevole al pari di Macbeth»²³. Ma senza stare ad investigare sulla differenza tra un uomo nel pieno possesso delle sue facoltà e un pazzo, o comunque un uomo fuori di sé, come sarebbe certamente un attore sulla base di quanto appena detto, chiedo ai lettori di ricordare la puntualizzazione contenuta nella mia affermazione, quando ho precisato che un attore è il personaggio rappresentato solo *in una certa misura*²⁴, e perciò vi è una distinzione tra il suo essere quanto ho detto, e il suo essere il personaggio rappresentato nella piena accezione del termine.

Definire con precisione cosa intendo mi crea non pochi problemi. Ho già detto che il potere di cui parlo è misterioso, e di conseguenza è arduo tradurlo in parole. Vorrei con tutto il cuore che Mr. Garrick scrivesse un saggio sull'argomento. Egli è un tale maestro, e scrive con una precisione e vivacità tali, che una sua opera sarebbe un regalo interessante e divertente per il pubblico.[...]

²² Ovviamente, David Garrick.

²³ Come già detto nella nota al testo, la frase è senz'altro di Samuel Johnson. Nella *Life of Johnson*, Boswell riporterà nella sostanza l'affermazione, ripetuta dal dottore a John Philip Kemble nel 1783. All'attore, Johnson avrebbe chiesto se anche lui fosse tra quegli entusiasti che pensano di trasformarsi nel personaggio interpretato. Alla risposta di Kemble, il quale aveva detto di non aver mai avuto una simile impressione, Johnson aveva replicato con il riferimento a Garrick, dicendo che se davvero avesse pensato di essere Macbeth, avrebbe meritato l'impiccagione. Cfr. J. BOSWELL, *Life of Johnson...* cit., ottobre 1783.

²⁴ «in a certain degree», in corsivo nel testo.

Se mi si permette di ipotizzare la natura di quel misterioso potere in virtù del quale un attore è realmente il personaggio rappresentato, la mia opinione è che egli debba avere una specie di doppia sensibilità²⁵. Egli deve assumere ad un grado molto alto il personaggio, ma allo stesso tempo conservare la coscienza del proprio carattere. I sentimenti e le passioni del personaggio devono prendere pieno possesso di quella che si potrebbe definire l'anticamera della sua mente, mentre il proprio carattere rimane nei recessi più interni. In qualche misura è quanto viene sperimentato dall'avvocato allorché affronta con calore la difesa del proprio cliente, ma, allo stesso tempo, ad un esame più freddo, vede di avere torto marcio, e addirittura non vorrebbe più vincere la causa. Eppure, durante il dibattito, viene temporaneamente steso uno strato di vernice brillante sui genuini colori della sua mente, il quale vola via in un istante alla conclusione dell'arringa. La menzionata doppia sensibilità viene sperimentata da molti uomini nella normale vita quotidiana. Se non apparisse nient'altro, oltre al carattere autentico, la società sarebbe infinitamente meno sicura e gradevole di com'è. Se rivelassimo ai nostri amici cosa pensiamo realmente di loro, le dispute sarebbero frequenti, e se non dimostrassimo più stima di quella di cui veramente godono presso di noi, il piacere derivante dai rapporti sociali diminuirebbe molto. Quindi, dato che nei rapporti quotidiani è necessario mantenere tali apparenze, e la dissimulazione per molta gente è noiosa e logorante, senza rendercene conto adottiamo sentimenti congrui ad ogni occasione, e in un certo modo siamo, al pari degli attori, un personaggio differente dal nostro. Non è necessario fare tanti esempi. L'esperienza di ognuno ne richiamerà subito alla mente una grande varietà. Tutti ricorderanno episodi accaduti ad ogni funerale al quale hanno assistito – ad ogni festa di compleanno dove siano stati invitati – in ogni residenza di campagna visitata le cui bellezze siano state esageratamente esaltate dal proprietario – ad ogni festa alla quale abbiano partecipato. In breve, potrà a malapena ricordare una scena della sua vita sociale dove non gli sia capitato – più o meno coscientemente – di sforzarsi di assumere uno stato d'animo che non avrebbe avuto naturalmente.

Questa doppia sensibilità è di vari tipi e si manifesta con gradazioni diverse. Alcune menti ricevono colore dagli oggetti circostanti, come i raggi del sole che giocano attraversando un prisma; altre, come i camaleonti, non avendo alcun colore proprio, assumono quello di ciò che il caso gli colloca più vicino. E deve essere osservato che quanto più un uomo si abitua ad assumere sentimenti artificiali, tanto più è improbabile egli abbia un proprio carattere, a meno che non sia nato con una solidità fuori dal comune. [...]

²⁵ «double feeling».

Sulla professione dell'attore, in «The London Magazine», ottobre 1770²⁶.

—*Servetur ad imum*
*Qualis ab incepto processerit*²⁷.

Abbiamo avuto varie produzioni letterarie relative all'arte della recitazione, essendo il teatro oggetto di grande interesse tra noi. Addison, Steele e i loro amici, con l'attenzione tributata all'eleganza dei classici di quando in quando sullo «Spectator», sul «Tatler» e sul «Guardian»²⁸, dettero una sanzione e una maggiore grazia al teatro. L'*Apology for his own Life* di Colley Cibber²⁹, uno dei libri più piacevoli mai scritti, contiene molte acute annotazioni, ma Colley, dotato di più di un pizzico dello spirito di Montague, era troppo superficiale per andare a fondo agli argomenti. Le sue osservazioni, benché corrette e gradevoli, non sono profonde. *The Lives of the British Actors and Actresses*, di suo figlio Theophilus³⁰, non è privo di valore, sebbene il suo stile sia notevolmente inferiore di quello del padre. *The Actor, or a Treatise on the Art of Playing*, del Dr. Hill³¹, non è la peggiore produzione di quel versatile autore, e a meno di non essere smentito, penso che gli attori possano trarre molte utili lezioni da esso, mentre gli altri lettori, i componenti del pubblico dei nostri teatri, possono essere aiutati a giudicare con più franchezza e discernimento. Qualche anno fa ho letto un'opera intitolata *An Essay on theatrical Expression in Tragedy*³², e a quanto ricordo, è la trattazione più ingegnosa e filosofica sull'argomento della recitazione.

Sul soggetto non sono state scritte solo opere in prosa; negli ultimi anni, anzi, sono state prodotte più composizioni poetiche di quante si possa immaginare. La prima di quel tipo a tornarmi alla mente è *The Art of Acting*, un poema di un gio-

²⁶ Edizione consultata: London, Elkin Mathews & Marrot, 1929, pp. 25-43.

²⁷ ORAZIO, *Ars Poetica*, vv. 126-127.

²⁸ I periodici «The Tatler» (1709-1711) e «The Guardian» (1713-1714) furono diretti da Richard Steele, il quale, insieme a Joseph Addison, condusse anche «The Spectator» (1711-1714).

²⁹ *An Apology for the Life of Mr. Colley Cibber, Comedian, and Late Patentee of the Theatre-Royal. With an Historical View of the Stage during his Own Time*, London, John Watts, 1740. Un grande successo editoriale, con tre edizioni nel 1740 e altre due negli anni Cinquanta.

³⁰ *The Lives and Characters of the Most Eminent Actors and Actresses of Great Britain and Ireland, from Shakespear to the Present Time. Interspersed with a General History of the Stage. By Theophilus Cibber. Part I. To which is prefixed, A familiar epistle from Mr. Theophilus Cibber to Mr. William Warburton*, London, R. Griffiths, 1753. Cibber scrisse solo la prima parte, imperniata sulla vita dell'attore Barton Booth ma contenente anche spunti teorici sulla recitazione.

³¹ J. HILL, *The Actor: or, a Treatise on the Art of Playing [...]*, London, R. Griffiths, 1755. Un ampio estratto è presente in questa antologia.

³² R. PICKERING, *Reflections upon Theatrical expression in tragedy. With a proper introduction, and appendix*, London, W. Johnston, 1755.

vane gentiluomo, pubblicato da Francis Stamper, un comico di grande merito per molti anni attore presso il teatro di Edimburgo, città dove morì³³. Poi venne *The Actor, an epistle to Bonnell Thornton* di Robert Lloyd, un poema di valore riconosciuto³⁴. Sugli attori, Mr. Lloyd concorda sullo stesso sistema che ho tentato di illustrare.

Sia che interpreti il buffone, o il monarca, chi è felice o sventurato
Nessun attore piace, se non è *posseduto*³⁵.

Qualche tempo dopo apparve *The Rosciad* di Churchill, un poema d'occasione, ma così energico ed armonioso nelle espressioni da dare all'autore una grande e immediata reputazione [...], e non dubito che in tempi futuri alcuni passi del poema saranno letti con soddisfazione³⁶. Il grande successo di *The Rosciad* spronò altri uomini di genio ad esercitare il loro talento poetico nello stesso straordinario stile. Arrivò *Thespiis*, di Mr. Kelly, il quale pur non avendo l'erculeo vigore di Churchill, ha più esattezza, e molti pregi³⁷. Devo anche menzionare la *Rosciad*

³³ *An Essay on the Stage; or, The Art of Acting. A poem*, Edinburgh, John Yair, 1754. Nella prefazione viene detto di essere stato scritto da un giovane gentiluomo, e pubblicato da un amico che si firma "A Comedian", senza identificarsi. Boswell probabilmente lesse questo poemetto e conosceva l'identità dell'attore perché, come lui, era di Edimburgo. L'opera, anche quando uscì probabilmente poco conosciuta, è conservata alla National Library of Scotland di Edimburgo.

³⁴ R. LLOYD, *The Actor. A poetical epistle. To Bonnell Thornton, Esq.*, London, R. and J. Dodsley, 1760. In questa antologia è presente la traduzione quasi integrale. Robert Lloyd e Bonnell Thornton erano personaggi di spicco dell'ambiente culturale, con un forte interesse per il teatro. Particolarmente il secondo, ebbe un ruolo di grande rilievo nel giornalismo, fondando nel 1754 il prestigioso «Connoisseur» (dove furono pubblicati saggi di notevole spessore sul teatro) e dirigendolo dal 1761 il fortunatissimo quotidiano «St. James Chronicle».

³⁵ «Or fool, or monarch, happy or distress'd, / No actor pleases that is not *possess'd*». R. LLOYD, *The Actor...* cit., vv. 47-48, p. 4, qui p. 287.

³⁶ C. CHURCHILL, *The Rosciad. By the Author*, London, W. Flexney, 1761. Questa lunga satira in versi generò una querelle piuttosto vivace, che favorì il suo enorme successo editoriale. Si tratta di un feroce attacco contro quasi tutti gli attori del momento ad esclusione di David Garrick, quasi innalzato agli onori degli altari. Con il titolo, Churchill intese collegarsi alla composizione satirica *The Dunciad* [La zucconeide], in cui Alexander Pope si scaglia contro gli scrittori a suo avviso immeritabilmente osannati, e dove, nella redazione finale del 1743, incoronò come *Prince of Dullness* (principe dell'otusità) l'attore Colley Cibber, probabilmente a causa della sua recente nomina a poeta laureato. Charles Churchill (1731-1764), prete spretato, noto soprattutto per *The Rosciad*, fu autore anche di altri scritti satirici di carattere politico e di costume.

³⁷ H. KELLY, *Thespiis: or A Critical Examination of the Merits of all the Principal Performers Belonging to Drury Lane Theatre*, London, G. Kearsly, 1766. Come si evince anche dal titolo, oggetto dell'attenzione di Kelly sono gli attori del Drury Lane, compreso naturalmente David Garrick, manager del teatro. A questo testo fece seguito un altro sugli attori del Covent Garden (vedi nota seguente). Hugh Kelly (1739-1777), poeta e drammaturgo irlandese, collaborò a vari giornali e riviste, ed ottenne un grande successo con la commedia *False Delicacy*, rappresentata nel 1768 al Drury Lane.

del Covent Garden, *The Rational Rosciad* e *Momus*, la *Rosciad* del teatro di Foote, a dimostrazione di come l'entità della produzione letteraria sull'argomento rifletta l'interesse del pubblico per tali argomenti³⁸.

E una ulteriore prova, una prova davvero consistente, si ha notando come in tutte le nostre pubblicazioni periodiche, nelle riviste e nei quotidiani, si trovino spesso osservazioni interessanti sui vari attori teatrali e perfino versi di elogio. Mr. Whitehead, l'attuale poeta laureato, ha scritto dei versi veramente graziosi in onore di Mr. Garrick, Mrs. Cibber, e Mrs. Pritchard, pubblicati nella collezione Dodsley³⁹. [...]

C'è una pubblicazione mensile chiamata *The Dramatic Censor*, dove si trovano alcune ottime osservazioni sulle esibizioni di molti beniamini del nostro teatro⁴⁰. Le auguro successo, e spero non venga a mancare il favore del pubblico ad incoraggiare i miglioramenti. Un censore teatrale saggio e imparziale può essere di considerevole aiuto ai nostri attori. Noi tutti ricordiamo il resoconto spiritoso dello *Spectator* sul *trunk-maker* il quale, seduto nella galleria di allora, distribuiva con un grande bastone di legno di quercia la sua approvazione o la condanna agli

³⁸ H. KELLY, *Thespis: or A Critical Examination of the Merits of all the Pricipal Performers Belonging to Covent Garden Theatre. Book the second. By Hugh Kelly, author of the first*, London, G. Kearsly, 1767; *The Rational Rosciad. On a more extensive plan than any thing of the kind hitherto published. In two parts. viz. I On the stage in general and particular, and the merits of the most celebrated dramatic writers. II. On the merits of the principal performers of both theatres. By F-B-L-*, London, C. Parker and J. Wilkie, 1767; G.S. CAREY, *Momus, a Poem; or a Critical Examination into the Merits of the Performers, and Comic Pieces, at the Theatre Royal in the Hay-Market*, London, s.e., [1767].

³⁹ Tra il 1748 e il 1758, Robert Dodsley curò e pubblicò sei volumi miscellanei dove sono raccolte opere poetiche di autori contemporanei noti, e di altri a suo parere meritevoli di essere valorizzati. I versi di William Whitehead a cui fa riferimento Boswell si trovano nel secondo volume, uscito insieme ad altri due con il titolo: *A Collection of Poems by Several Hands. In three volumes*, London, R. Dodsley, 1748.

⁴⁰ Con il titolo «The Dramatic Censor», nel 1752 iniziò le pubblicazioni un periodico che si prefiggeva di esaminare in ogni numero un dramma rappresentato correntemente nei teatri, analizzando e comparando le interpretazioni dei vari attori, anche del passato, in determinati ruoli. Il primo numero, curato da Samuel Derrick, annunciava che il secondo sarebbe stato scritto da Francis Gentleman su *Richard III*. Le pubblicazioni però si interruppero, e il numero annunciato probabilmente non uscì mai. Nel 1770, Gentleman cominciò a pubblicare il periodico di cui parla Boswell con lo stesso titolo e identica struttura di quello del 1752, con il primo numero proprio su *Richard III*. La produzione critica di Gentleman fu molto intensa ma breve, e i 52 saggi complessivi furono da lui stesso raccolti in due volumi: *The Dramatic Censor; or, Critical Companion*, London, J. Bell, 1770. Le analisi dei drammi e delle interpretazioni (prende in esame ben 45 attori diversi) non rivelano grande acume e originalità di pensiero, ma sono di grande interesse perché offrono uno spaccato del repertorio e della recitazione degli attori del momento, e anche perché la schematicità e la convenzionalità delle valutazioni e del lessico riflettono gusti e atteggiamenti critici diffusi.

attori sul palcoscenico⁴¹. Vorrei tanto avessimo una sorta di *trunk-maker* letterario, che pubblicasse di quando in quando le sue osservazioni. Non sarebbero di grande vantaggio solo per i nostri attori, ma anche a fornire interessanti e utili suggerimenti a quelli futuri. Ci sono tante minuscole circostanze, nell'esibizione di un personaggio sul palcoscenico, che non emergono alla sola lettura del testo, e a cui deve provvedere l'attore attraverso l'osservazione della vita umana. Queste minuscole circostanze possono essere fissate e conservate nelle recensioni teatrali, così come gli abiti dei tempi passati, in una galleria di dipinti, ci danno un'idea vivida dell'aspetto dei nostri antenati.

I drammi ben fatti sono quadri in movimento della vita⁴².

come l'autrice di *The Spleen, a poem*⁴³, ingegnosamente li definisce, e questi quadri sarebbero ancora più vivaci se ogni piccolo particolare delle maniere dei personaggi fosse conservato. Se non vengono salvate dalla scrittura, molte caratteristiche *minutie*⁴⁴ svaniranno con l'epoca che ha dato loro vita, e saranno totalmente dimenticate nei tempi successivi. Così, i posteri si chiederanno perché i loro avi si divertivano tanto con personaggi certamente spassosi, ma dei quali non percepiscono il motivo della loro irresistibilità.

Essendomi prefissato di trattare solo della professione dell'attore, non mi addentrerò nel vasto campo della drammaturgia, di cui viene scritto già tanto, e in vari modi: qualcuno considerandola come semplice oggetto d'analisi, altri come argomento per disquisizioni politiche o di ordine morale. E in quest'ultima categoria di scrittori, alcuni la esaltano come scuola di virtù e di raffinamento delle maniere, altri vi si scagliano contro, definendola un seminario di ozio e dissolutezza. Può essere facilmente compreso quale sia la mia opinione in merito dall'aver dedicato grande attenzione agli attori.

Jeremy Collier nell'epoca passata, e Jean Jacques Rousseau in questa, nono-

⁴¹ Joseph Addison dedica l'intero numero 235 dello «Spectator», uscito il 29 novembre 1711, alla figura allora notissima del cosiddetto “trunk-maker of the upper gallery” (bastonatore della galleria superiore). Personaggio dall'identità incerta (qualcuno diceva fosse addirittura un fantasma!), nella gustosa descrizione di Addison, con le bastonate che egli dava alla panca dove sedeva, non esprimeva la riprovazione ma sempre e solo il gradimento per certi momenti del dramma o dell'interpretazione degli attori. Dotato di notevoli capacità critiche, spesso il suo colpo di bastone dava il via agli applausi del pubblico. A volte capitava che il suo entusiasmo fosse proprio incontenibile, come quando demolì una quantità di panche durante le esibizioni del famoso tenore Nicolini e del comico Thomas Doggett: in entrambi i casi, gli ‘omaggiati’ dalle sue bastonate si dimostrarono riconoscenti facendosi carico delle spese per le riparazioni dei danni.

⁴² «Life's moving pictures well wrought plays».

⁴³ L'autrice è Anne Finch, di cui *The Spleen, a Pindarick Poem*, era ed è tuttora una delle sue composizioni più note.

⁴⁴ Nel testo.

stante a separarli vi sia una differenza abissale, sono due scrittori che nei loro attacchi al teatro concordano nel condannare la professione dell'attore come incompatibile con la rettitudine morale⁴⁵. D'Alembert si è dimostrato elegante e assennato apologista degli attori, e consiglieri chiunque abbia pregiudizi contro di loro di leggere i suoi scritti.

Quanto a me, non vedo alcuna ragione per cui la professione dell'attore debba corrompere la morale più di qualsiasi altra. Se ad essere considerata tanto nociva è la dissimulazione necessaria ad assumere un personaggio fittizio, mi vanto di aver dimostrato che l'arte dell'attore non è dissimulazione, ma il potere misterioso di essere fino ad un certo punto il personaggio rappresentato. Se è l'interpretazione di personaggi malvagi a corrompere il carattere dell'attore, sicuramente l'interpretarne di virtuosi può controbilanciarne l'effetto, e non si potrà negare che i nostri drammi contengono un numero di personaggi prevalentemente virtuosi pari a quello di personaggi prevalentemente malvagi. Quindi, se la mia teoria è valida, l'attore stesso – il suo proprio carattere – rimane integro, e nelle scene più emozionanti dello spettacolo può in una certa misura esprimere un giudizio cosciente sul personaggio che sta rappresentando.

Nel considerare la professione dell'attore, la gente sembra dimenticare quanto sia faticosa, forse più di quella dell'avvocato, del medico o del sacerdote. La gente vede gli attori apparire sul palcoscenico con tutti i vantaggi derivanti dai costumi e dagli accessori, in mezzo ad un tripudio di pitture e dorature scintillanti, e di tutte quelle altre decorazioni teatrali animate dallo splendore delle luci artificiali e disposte nella maniera più bella. Li sente parlare con disinvoltura e fluidità in ogni stile, e questa è la grande illusione che si crea: gli spettatori sono pronti a considerare quegli esseri come persone realmente solenni, o realmente allegre, che in qualche modo si intrattengono vicendevolmente. Ma va rammentato quanto è duro studiare una parte: fissare nella memoria le parole di una parte richiede molta applicazione, e ben di più è richiesto per formare una giusta concezione dello spirito del personaggio, per determinare i toni di voce e i gesti più adatti ai vari discorsi e alle varie situazioni, come pure per escogitare e sistemare i dettagli e tutto il necessario per l'insieme dell'esibizione. La preparazione della prima interpretazione di qualsiasi personaggio comporta un lavoro davvero enorme, e quel lavoro deve essere ripetuto prima di ogni ripresa, in misura diversa a seconda del tempo intercorso tra le riproposte e del desiderio di migliorare dell'attore.

Quando poi si prenda in considerazione il grande impegno e l'assiduità con cui l'attore deve lavorare a casa, seguendo le indicazioni sul personaggio dategli

⁴⁵ Su Jeremy Collier, vedi introduzione, pp. 21-22. La *Lettre à M. D'Alembert sur les spectacles* di J.J. Rousseau era stata prontamente tradotta e pubblicata in Inghilterra: *A Letter from M. Rousseau to M. D'Alembert concerning the effects of theatrical entertainments on the manners of mankind. Translated from the French*, London, s.e., 1759. Boswell inoltre aveva conosciuto personalmente Rousseau nel corso del *Grand Tour* che lo portò in vari paesi europei nel 1763.

nel corso delle prove, si vedrà che gli rimane ben poco tempo libero per dedicarsi a svaghi licenziosi. E si deve pure ricordare come le attrici siano tenute a dedicare ai doveri della professione tempo e impegno esattamente come gli attori; cosicché si converrà che ben poche signore, al di fuori delle mura di un convento, hanno la giornata programmata in modo così regolare e la mente tanto occupata da pensieri innocenti.

Se si vuole guardare ai fatti, senza dubbio il miglior modo per determinare qualsiasi cosa, si possono vedere con piacere tanti esempi di persone valide e virtuose di ambo i sessi, che hanno intrapreso con successo la professione dell'attore. Se ci sono state molte persone dalla condotta disonesta, è perché il pregiudizio negativo sulla professione dell'attore ha fatto sì che chi perdeva la propria reputazione, e aveva del talento, decidesse di salire sul palcoscenico. A causa loro anche la reputazione degli altri attori veniva indiscriminatamente rovinata, e così ad una persona onesta era necessaria una determinazione non comune, per riuscire a far valere i propri meriti in quell'ambiente. Ma ora, con il pregiudizio contro gli attori in dissolvimento, possiamo attenderci che di giorno in giorno la professione diventi sempre più rispettabile, e di conseguenza la condotta di chi la pratica sia sempre più casta. Possiamo quindi sperare di vedere i nostri attori trattati con la giusta cortesia e con le dovute buone maniere, affrancati da quei comportamenti offensivi per timore dei quali essi hanno fin troppo spesso subito l'arroganza di spettatori maleducati e riottosi.

Si può credere che gli attori debbano essere persone divertenti e di compagnia. Questo di solito si pensa, giustamente, di chi abbia visto – come si suol dire – un bel po' di mondo, ovvero conosca la vita umana. Sotto questo aspetto gli attori possono essere piuttosto avvantaggiati, rientrando tra i loro compiti quello di mostrare *veluti in speculo* varie scene della vita umana. Per fare ciò hanno a disposizione i panorami del mondo dipinti dai più abili maestri. Hanno delle guide esperte, i poeti drammatici, a indicare cosa sia degno di essere osservato, compiendo per loro una selezione nell'infinita diversità di oggetti, e infondendo gusto e spirito necessari ad assaporare quanto è stato scelto. Nella memoria degli attori, quindi, sono necessariamente immagazzinate storie di ogni tipo, con innumerevoli personaggi, con riflessioni morali e filosofiche, con facezie argute e piacevoli, con immagini poetiche e briose risposte pronte. E difatti la conversazione di molti di loro, dai tempi di Betterton e di Dick Estcourt fino ai giorni nostri, è stata considerata estremamente gradevole dai migliori giudici⁴⁶. Alcuni attori, al pari di altri uomini di talento, si dimostrano piuttosto noiosi in compa-

⁴⁶ Richard Estcourt (1668-1712), attore comico inglese, iniziò la carriera a Dublino e dal 1704 recitò a Londra, al teatro di Drury Lane. Alla sua morte Richard Steele, in «The Spectator» ne celebrò i meriti di attore e di inesauribile oratore. Anche Colley Cibber parla delle sue abilità oratorie e di imitatore, rilevando come però fossero meglio espresse nelle occasioni conviviali che a teatro.

gnia finché non vengano sollecitati, un po' come succede a certi cavalli da corsa, calmi e tranquilli finché il movimento non li eccita. Altri attori sono terribilmente saccenti, e, non essendo abbastanza assennati per amministrare il loro magazzino di belle cose, invece di inframmezzare con la giusta cadenza aneddoti e modi di dire teatrali, si esibiscono in interminabili rodomontate, infilando una dopo l'altra frasi tratte da drammi nelle conversazioni ordinarie.

Se l'assunto dell'Abbé Du Bos, secondo cui la felicità dell'uomo consiste nell'avere la mente in movimento è valido, gli attori dovrebbero essere i più felici del genere umano, essendo soggetti, nell'esercizio della loro professione, a tutti i tipi di movimenti propri della natura umana⁴⁷. E se la durata della vita, secondo quanto gli studiosi di metafisica sostengono, deve essere calcolata in base al tempo in cui percepiamo di avere un'attività mentale, le vite degli attori sono molto più lunghe di quelle di qualsiasi altra categoria di mortali.

C'è qualcosa di molto curioso e interessante nel considerare che gli attori che ci intrattengono così tanto alla fine muoiono come gli altri uomini. Mr. Pope ha fatto questa riflessione, applicandola ai poeti, in questi bellissimi versi:

Anche i poeti devono perire, come coloro che cantano:
Sordo l'orecchio elogiato, muta la lingua melodiosa;
Perfino colui, la cui anima ora si scioglie in tristi carmi
Tra poco vorrà la generosa lacrima che versa⁴⁸.

La riflessione colpisce ancor di più se applicata agli attori: com'è strano, infatti, pensare che anche chi ha simulato la morte così spesso, per poi apparire nella piena vivacità e allegria della vita, deve alla fine arrivare alla terribile scena oltre la quale non vi è più vita, quando cioè stanno per morire davvero, quando quei tratti del viso così spesso usati per esprimere le varie emozioni e le passioni umane saranno contorte nell'agonia della dissoluzione, quando quegli organi vocali che tanti cuori hanno toccato devono ammutolire per sempre, e chi ha dato vita ad una tale molteplicità di personaggi deve sprofondare nella fredda insensibilità. Mi chiedo se in quella terribile scena qualche attore sia stato in grado di mettere in atto il suo talento. Immagino che ognuno di loro in quel momento possa pronunciare le commoventi parole del prologo di Lord Lyttelton:

Ahimè! Sento che qui non sono più attore⁴⁹.

⁴⁷ J.B. DU BOS, *Réflexions critiques sur la poesie et sur la peinture*, Paris, Jean Mariette, 1719 o successive edizioni.

⁴⁸ «Poets themselves must fall, like those they sung, / Deaf the praised ear, and mute the tuneful tongue. / Ev'n he, whose soul now melts in mournful lays, / Shall shortly want the generous tear he pays». A. POPE, *Elegy to the Memory of an Unfortunate Lady* (1717), vv. 75-78.

⁴⁹ «Alas! I feel I am non actor here», dal prologo a *Coriolanus* di Shakespeare, nell'adattamento del 1749 di James Thomson.

I primi versi dell'epilogo di addio recitato da Mrs. Pritchard in occasione del suo ritiro dalle scene, dopo aver interpretato il personaggio di Lady Macbeth, hanno una toccante solennità.

Cala il sipario, la mia vita teatrale è finita,
Quella scena di sonno e terrore è stata l'ultima per me⁵⁰.

Ma ci si può immaginare come possano essere molto più commoventi e solenni le parole di addio di un attore sul letto di morte! Nessun attore può sapere in quale, tra le varie maniere di morire, lui lascerà questo palcoscenico mortale, e quindi non può avere alcun discorso preparato per l'occasione. Il povero Theophilus Cibber annegò in uno spaventoso naufragio mentre si recava in Irlanda. È straordinario come nel suo *Lives of the Poets*, egli si vanti del successo nella parte di Melisander nell'*Agamemnon* di Thomson⁵¹. Cita un discorso nel quale, dopo il verso

Alcuni furfanti notturni irrupero nella mia stanza, ecc.

si trovano i seguenti:

Improvvisamente mi afferrarono, mi legarono e imbavagliarono nel buio,
Poi mi condussero al mare, di cui sarei stato presto preda,
Come compresi quando approssimandomi ad esso,
Con la nave non più ormeggiata, ne udii il ruggito⁵².

Egli certo non poteva sapere che un giorno proprio lui si sarebbe trovato nella stessa pericolosa situazione qui descritta, diventando preda del mare.

Nella terribile scena della morte, gli attori devono sottomettersi al comune destino dell'umanità. Devono soffrire come le altre creature, e come loro dibattersi tra speranze e paure. In quella terribile scena devono convincersi che stanno per comparire dinanzi ad un tribunale dove ognuno sarà giudicato «per le opere compiute finché era nel corpo»⁵³, per la sua condotta, e dovrà rimettersi a quell'Essere Divino la cui «tenerezza si espande su tutte le sue creature»⁵⁴.

⁵⁰ «The curtain drops, my mimick life is past, / That scene of sleep and terror was my last». L'epilogo fu scritto da David Garrick appositamente per l'addio al teatro di Mrs Pritchard, avvenuto il 25 aprile 1768. Lady Macbeth fu tra le sue parti di maggior successo, che detenne in esclusiva al teatro di Drury Lane, dove trascorse la maggior parte della carriera.

⁵¹ T. CIBBER, *The Lives of the Poets of Great Britain and Ireland* [...], London, R. Griffiths, 1753, 5 voll.; vol. V, nota 7.

⁵² «Some midnight ruffians rush'd into my chamber, &c. / [...] / Sudden they seiz'd and muffled up in darkness, / Strait bore me to the sea, whose instant prey / I did conclude myself, when first around / The ship unmoor'd, I heard the chiding sound». La tragedia *Agamemnon* di James Thomson ebbe un unico ciclo di rappresentazioni al teatro di Drury Lane a partire dal 6 aprile 1738.

⁵³ Bibbia, Seconda lettera ai Corinzi, 5, 10.

⁵⁴ Bibbia, Salmo 145, 9.

JOHN WALKER
(1732-1807)

Elements of Elocution. Being the Substance of a Course of Lectures on the Art of Reading; Delivered at several Colleges in the University of OXFORD, London, 1781, 2 voll., pp. xvi-384, pp. viii-432.

Profilo biografico

Attore, lessicografo e insegnante di dizione. Dopo aver interrotto precocemente gli studi, lasciò l'apprendistato iniziato presso un commerciante per unirsi ad una compagnia teatrale itinerante. Nel 1754 ottenne un ingaggio presso il teatro di Jacob's Wells di Bristol, dove continuò ad esibirsi durante l'estate anche negli anni successivi, quando fu assunto da David Garrick al Drury Lane a Londra. In quel teatro lavorò dal 1754 al 1758, interpretando parti secondarie quali Friar Peter in *Measure for Measure* di Shakespeare, Darby in *Jane Shore* (1714) di Nicholas Rowe, e Doodle in *The Tragedy of Tragedies; or The Life and Death of Tom Thumb the Great* [La tragedia delle tragedie; ovvero, vita e morte di Tom Thumb il grande] (1731) di Henry Fielding. Nel 1768, dopo un periodo trascorso a Dublino, lasciò definitivamente il palcoscenico, e dall'anno seguente divenne insegnante di dizione, attività che condusse per il resto della vita. Accolto nei migliori ambienti letterari, nel 1775 pubblicò un dizionario delle rime, che ebbe grande successo e svariate edizioni, e nel 1781 il volume *Elements of Elocution*. Successivamente pubblicò: *A Rhetorical Grammar, or Course of Lessons in Elocution* (1785), *The Melody of Speaking* (1787), *The Academic Speaker* (1789), e *Critical Pronouncing Dictionary* (1791). Tutte le opere citate ebbero una enorme fortuna editoriale, con numerose ristampe fino ai primi decenni dell'Ottocento e notevole diffusione anche in America.

Nota al testo

La scelta di questo testo, di cui si offre un estratto molto breve, non è motivata

da una sua particolare rilevanza a livello teorico. La sua funzione, la valenza che qui assume, è per così dire paradigmatica, come testimonianza di un fenomeno che con il successo editoriale e la diffusione degli scritti dedicati all'oratoria, registrabile in area anglofona soprattutto a partire dagli anni Ottanta, è il riflesso di una significativa e sempre crescente attenzione per la comunicazione verbale.

Generalmente finalizzate ad un uso manualistico, nessuna di queste opere era specificamente rivolta agli attori, benché nel periodo di espansione del cosiddetto movimento degli "elocuzionisti", a teatro stesse cominciando (o meglio, ricominciando) ad imporsi uno stile recitativo fondato più sui valori della vocalità che su quelli dell'azione scenica. I destinatari preferenziali dei libri sull'oratoria erano stati da sempre i professionisti della parola quali avvocati, ecclesiastici e politici. In Inghilterra, però, alcune di queste categorie professionali ebbero uno sviluppo che già nel Settecento promosse un uso sempre più frequente dell'arte dell'oratoria, con la creazione di nuove occasioni nelle quali praticarla e con l'emergere di nuovi pubblici a cui rivolgersi: basti pensare ai comizi elettorali, alle discussioni parlamentari, alle letture pubbliche. Coloro che forse più di altri resero popolare questo strumento di comunicazione furono i predicatori delle nuove chiese metodista ed evangelica, i quali grazie ad un'eloquenza stilisticamente incisiva, sebbene spesso non raffinatissima, attrassero ed entusiasmarono folle sempre più numerose negli spazi aperti dove si esibivano declamando i loro sermoni¹. Nel diciannovesimo secolo il fenomeno ebbe una enorme espansione, coinvolgendo altre categorie professionali, e diffondendosi presso un numero sempre più grande di dilettanti. A molti, spesso bastava uno sgabello o una scatola di sapone su cui salire, per essere ragionevolmente certi di attirare l'attenzione di un pubblico.

Negli anni Ottanta del Settecento, la crescente diffusione di scritti sull'oratoria è sintomatica di una tendenza in atto non solo in Inghilterra, ma anche in America, dove questi testi godevano da tempo di un'ampia diffusione e che ora cominciavano ad essere ristampati in loco. Il libro da cui è tratto il brano qui

¹ Una vignetta satirica (vedi fig. 8), già nel 1741 registra la diffusione del fenomeno raffigurando un Arlecchino travestito da pastore metodista mentre arringa, quasi ipnotizzandola, una piccola folla raccolta ad ascoltarlo. Il riferimento era a George Whitefield, un pastore della chiesa metodista fondata da John Wesley che proprio in quel periodo stava riscuotendo un enorme successo con le sue prediche all'aperto. Il pubblico era composto per la maggior parte dai ceti bassi e medio-bassi, come nella vignetta viene evidenziato dall'atteggiamento derisorio del gentiluomo e delle tre dame sulla destra. I versi nella parte inferiore del foglio, non visibili in questa riproduzione, paragonano le qualità oratorie e gli intenti di Whitefield con quelli degli attori e dell'istituzione teatrale, e contengono anche un riferimento a Garrick, che da poco aveva debuttato come attore: se si stancasse del palcoscenico dei teatri – viene detto – potrebbe diventare un ottimo predicatore. L'omologazione della professione dell'attore e di quella del predicatore naturalmente era valida in entrambe le direzioni.

presentato, scelto anche perché l'autore era stato un attore, fu tra i primi ad avere un grande successo editoriale, probabilmente grazie ad una formula azzeccata e ad un lessico che lo rendevano adatto alla divulgazione. Naturalmente l'interesse per le arti oratorie non era mai venuto a mancare, ma in precedenza tale interesse era stato generalmente circoscritto a più ristretti ambiti culturali. Tra i libri pubblicati negli anni precedenti vanno menzionati *An Essay on Elocution* (1748) di John Mason, *The Art of Speaking* (1761) di James Burgh, *Introduction to the Art of Reading* (1765) di John Rice, *Art of Delivering Language* (1775) di William Cockin². Anche l'attore Thomas Sheridan aveva scritto nel 1762 un libro sull'argomento, *A Course of Lectures on Elocution*³.

In chiusura della raccolta, questo testo credo possa sottolineare il passaggio tra due epoche. Sotto questo aspetto, è significativo che nell'introduzione al primo volume, Walker, con un passato di attore alle dipendenze di David Garrick, gli tributi l'elogio ritenuto ancora doveroso, a tre anni dalla morte, rivolgere al grande attore, ma dopo aver riconosciuto il sostegno da lui avuto all'inizio della stesura dell'opera, con tono dispiaciuto aggiunge come il decesso del grande attore lo costringa ad escludere dal libro le descrizioni esemplificative della sua mirabile recitazione.

Paradossale ma comprensibile, l'effetto che l'uscita di scena di Garrick e la sua morte devono aver generato in molti, specialmente negli attori: un senso di spaesamento ma anche di sollievo, come se solo con il dissolvimento dell'incantesimo si fossero resi pienamente conto di esserne stati così potentemente soggiogati.

² Per le referenze bibliografiche complete, vedi nella bibliografia in appendice.

³ Thomas Sheridan (1721-1788), attore, impresario, drammaturgo e insegnante di dizione. Trascorse la prima parte della vita principalmente a Dublino, sua città natale, dove nel 1743 debuttò nel ruolo di Richard III. L'anno successivo ebbe un ingaggio al teatro di Drury Lane, ma tornò presto in Irlanda per dirigere il nuovo teatro di Smock Alley. Alla fine degli anni Cinquanta si stabilì a Londra, diventando insegnante di dizione e conferenziere. Alla morte della moglie Frances Chamberlaine, autrice drammatica da cui aveva avuto il figlio Richard, tornò all'attività di attore, prima a Dublino e poi al teatro di Covent Garden a Londra. Nel 1776 lasciò la recitazione per diventare *stage manager* al Drury Lane, teatro di cui il figlio aveva assunto la gestione dopo il ritiro di David Garrick, ricoprendo tale carica per qualche stagione. Sheridan riteneva che la componente vocale costituisse la base e il più importante elemento della recitazione, come il suo stile confermava: da qui la struttura del suo scritto e l'assoluta preminenza della dizione e dell'eloquenza a scapito dell'azione e del gesto, ai quali riserva una sola delle *lectures*, l'ultima.

*Elementi di dizione. Estratti dalle lezioni del corso sull'arte della declamazione tenute in vari istituti dell'Università di Oxford*⁴.

Le passioni

E ora rimane da dire qualcosa su quelle tonalità che marcano le passioni e le emozioni di chi parla. Queste sono interamente indipendenti dalla modulazione della voce, benché spesso confuse con essa: la modulazione è collegata solo con il volume alto o basso, alla chiave alta o bassa, laddove le tonalità delle passioni o delle emozioni significano quella qualità di suono che contrassegna i sentimenti di chi parla, senza alcun riferimento al livello o al volume della sua voce. La grande arte di leggere e di parlare, consiste nell'essere ricettivi ad ogni passione o emozione che si presenta e nell'abilità di esprimere quelle particolari qualità di suoni appropriate ad esse. Quando pronunciamo le nostre stesse parole, e siamo realmente coinvolti dalla circostanza in cui ci troviamo, l'emozione precede le parole, e adotta i toni consoni alla passione provata; quando però leggiamo, o ripetiamo a memoria, la passione deve sorgere contemporaneamente alle parole, e tutta la difficoltà di leggere o ripetere a memoria consiste in questo.

⁴ Nel seguente indice dell'opera vengono segnalati in carattere corsivo i capitoli da cui sono tratte le parti tradotte, in tondo i restanti. Indice vol. I: Elocution defined: General idea of the common Doctrine of Punctuation; Introduction to the Theory of Rethorical Punctuation; Imperfections of the common Doctrine of Punctuation; Practical System of Rethorical Punctuation; Introduction to the Theory of the Inflexions of the voice; First Method of explaining the Inflexions of the voice; Second Method of explaining the Inflexions of the voice; Utility of the Inflexions of the voice; Practical System of the Inflexions of the voice; Pronunciation of a Compact Sentence; of a Loose Sentence; of the Antithetic Member; of the Penultimate Member; of the Series; of the Simple Series; of the Compound Series; of the Series of Series; of the Final Pause of Period; of the Interrogation; of the Exclamation; of the Parenthesis; Praxis upon the foregoing Rules.

Indice vol. II: Accent; Accent defined and explained; English, Scotch, and Irish Accent, how they differ; Introduction to the Theory of Emphasis; Theory of Emphatic Inflexion; Practical System of Emphasis; Single Emphasis; Double Emphasis; Treble Emphasis; General Emphasis; Intermediate Member; Harmonic Inflexion; Harmony of Prose; Harmony of Prosaic Inflexions; Rules for reading Verse; Modulation and Management of the Voice; Gesture; *The Passions*; Tranquility; Cheerfulness; Mirth; Raillery; Sneer; Joy; Delight; Love; Pity; Hope; Hatred, Aversion; Anger, Rage, Fury; Revenge; Reproach; Fear and Terror; Sorrow; Remorse; Despair; Surprise, Wonder, Amazement, Admiration; Pride; Confidence, Courage, Boasting; Perplexity, Irresolution, Anxiety; Vexation; Peevishness; Malice; Suspicion, Jealousy; Modesty, Submission; Shame; Gravity; Enquiry; Attention; Teaching or Instructing; Arguing; Admonition; Authority; Commanding; Forbidding; Affirming; Denying; Differing; Agreeing; Judging; Reproving; Acquitting; Condemning; Pardoning; Dismissing; Refusing; Giving, or granting; Gratitude; Curiosity; Promising; Veneration; Respect; Desire; Commendation; Exhorting; Complaining; Fatigue; Sickness; Exercises from Addison, Shakspeare, Pope, &C.; Monody to the Memory of Garrick.

Ma ci si può chiedere: come acquisire quella particolare qualità di suono indicativa della passione da esprimere? La risposta è facile: provando la passione che si manifesta con quella particolare qualità di suono. Ma la domanda tornerà, poiché, in quale modo arriviamo a provare la passione? La risposta a questa domanda è piuttosto scoraggiante, e consiglierà a chi non ha la capacità di emozionarsi leggendo o dando espressione a qualche passaggio molto intenso, di rivolgere i suoi studi verso rami del sapere in cui la natura possa mostrarsi più benigna con lui. Ma dunque, non vi è alcun metodo per aiutarci ad assumere dentro di noi il tono della passione quando desideriamo esprimerlo ad altri? In questo caso, il consiglio di Quintiliano e di Cicerone è di rappresentare nella nostra immaginazione, nella maniera più vivida possibile, tutte le circostanze più impressionanti della situazione da descrivere, o della passione che desideriamo provare. «Perciò», dice Quintiliano, «se lamento il fato di un uomo assassinato, non mi raffigurerei nella mente un quadro vivido di quanto probabilmente accadde in quell'occasione? Non immaginerei l'assassino balzar fuori all'improvviso da dove si era nascosto per l'agguato? Non mi apparirebbe l'altro colto dal terrore? Questi non si metterebbe quindi a gridare, a scongiurare affinché gli sia risparmiata la vita, o a tentare la fuga per salvarla? Non vedrei l'assassino infliggergli il colpo fatale, e l'indifeso sciagurato cadere morto ai suoi piedi? E non mi raffigurerei nella mia mente il sangue sgorgare dalle sue ferite, il volto spettrale, i gemiti, e il suo ultimo rantolo?»⁵.

Questo metodo, si deve ammettere, è molto naturale per suscitare un'emozione nella mente, ma tuttavia le calamità altrui, vere o fittizie, produrranno spesso un'impressione troppo debole sulla nostra mente, insufficiente ad emozionare con quella forza necessaria a provocare le stesse emozioni nelle menti di chi vi ascolta.

In questo caso, può forse essere utile ricorrere all'aiuto di quanto consigliato dall'attore greco Polo, che, quando si trovò a sostenere la parte di Elettra, per rappresentare il momento in cui la principessa piange sulle ceneri del fratello Oreste, ordinò gli venisse portata sul palcoscenico l'urna contenente le ceneri del suo caro e unico figlio, e in questo modo suscitò in se stesso quell'estremo dolore con il quale voleva commuovere il pubblico⁶.

Quindi, richiamando alla mente episodi della vostra stessa vita con qualche somiglianza con quelli di cui leggete o parlate, essi saranno in grado, se quanto dico non è sbagliato, di darvi un grande aiuto nell'acquisire quel fervore e quell'energia di espressione che per effetto di una specie di contagio⁷, non mancheranno di emozionare chi vi ascolta.

⁵ QUINTILIANO, *Institutio Oratoria*, VI, 2, 31.

⁶ GELLIO, *Noctes Atticae*, VI, 5, 1-8.

⁷ Nel testo "simpathy".

Ma i nostri sentimenti naturali non possono sempre rispondere a comando, e quando accade, devono comunque essere sottoposti alla disciplina e agli abbellimenti dell'arte. È dunque compito di ogni lettore o oratore di imparare toni e gesti assegnati alle passioni dalla natura, in modo da poterne riprodurre la parvenza quando non è realmente emozionato. I sentimenti degli uomini, se scaturiscono senza premeditazione, riescono a produrre meraviglie. Difficilmente, sentendo una persona esprimere amore, rabbia, o pietà per effetto di passioni provocate lì sul posto da motivi davvero forti, non proveremo dentro di noi gli stessi turbamenti delle passioni così improvvisamente accese. In questo caso la realtà della situazione contribuisce moltissimo a suscitare i nostri sentimenti, così come ha agito sui sentimenti dell'oratore. Raramente il discorso di un malfattore manca di colpirci profondamente, anche se fosse pronunciato in modo orrendo, e una persona davvero tormentata ci commuove irresistibilmente. Ma queste sono situazioni molto diverse da quelle di chi legge o parla in pubblico. Il lettore esibisce sempre una passione fittizia, e l'oratore deve sempre produrre la sua passione ad ore e luoghi prestabiliti, e in un certo ordine. I nostri migliori critici ritengono che in queste circostanze un eccesso di emozione, come quello da cui siamo colti quando delle forti passioni ci colpiscono in modo impreveduto, ci renderebbe incapaci di esprimerci, e così pure di commuovere gli altri. Ho visto Powell, nel personaggio di George Barnwell, così sopraffatto dal dolore nel momento in cui dice,

Attenti, voi giovani che vedete la mia triste disperazione, ecc.⁸

da essere incapace di esprimersi al pubblico nel modo più toccante. Comunque sia, sicuramente dobbiamo studiare gli effetti e le manifestazioni delle passioni in maniera da riuscire a rappresentarle quando non siamo realmente emozionati, e quando lo siamo, per dare alla passione l'espressione più gradevole. Su questo argomento Mr. Burke ha espresso un pensiero davvero ingegnoso nel suo *Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*⁹. Egli osserva come lo stretto collegamento tra la sensazione interna di una passione e la sua manifestazione esteriore, ci impedisca di assumere una posa, o un atteggiamento, o qualsiasi passione senza comunicare un certo grado della passione stessa alla mente. Si può fare la stessa osservazione sul tono della voce peculiare ad ogni passione: ognuna produce un'agitazione del corpo accompagnata da una corrispondente agitazione

⁸ «Be warn'd ye youths who see my sad despair, &c.». G. LILLO, *The London Merchant, or the History of George Barnwell* [Il mercante di Londra, ovvero La storia di George Barnwell] (1731), IV, 13. William Powell debuttò nel personaggio il 26 ottobre 1767 al teatro di Covent Garden.

⁹ E. BURKE, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, London, s.e., 1757.

della mente, così come certi suoni producono naturalmente certi movimenti del corpo simili a quelli generati dalle passioni, da cui si deduce che la musica ha un potere sulla mente e può alternativamente predisporla alla gioia, al dolore, alla pietà, alla vendetta. Perciò, quando la voce assume il tono che un musicista trasmetterebbe attraverso una canzone allo scopo di esprimere certe passioni o certi sentimenti, chi la emette, come il musicista con il suo strumento musicale, è preso dal suono da lui creato, e benché inizialmente il suo atteggiamento sia attivo, alla lunga diventa passivo, per l'effetto del suono della sua stessa voce su di lui. Ne consegue che, sebbene all'inizio noi incominciamo a leggere o a parlare senza sentire la passione da esprimere, spesso, alla fine, arriviamo ad esserne totalmente coinvolti. Ciò può servire a dimostrare la necessità di studiare e di imitare quei toni, quegli sguardi e quei gesti che accompagnano le passioni, in modo da predisporci a provarli meccanicamente, e a migliorarne l'espressione quando le sentiamo spontaneamente, perché imitando la passione si è già, come si suol dire, a metà strada.

Una passione ben descritta ci predispone a provarla, e ci aiuta immensamente ad esprimerla con forza e proprietà: questo dimostra la necessità di una buona descrizione delle passioni, e dell'uso che ne può fare l'arte dell'eloquio. Da chi è in grado di provare con maggior forza le passioni, se a questa sensibilità saprà unire la capacità di descriverle, possiamo aspettarci le migliori raffigurazioni di ciò che attraversa l'anima. Per questa ragione, i buoni poeti sono generalmente i migliori pittori delle passioni, e per questa stessa ragione, scopriamo che i più grandi oratori hanno intrattenuto relazioni con i migliori poeti. Infatti, benché non sia compito del poeta, come è invece del filosofo, entrare nel merito della definizione logica dell'origine, dell'estensione e delle varie relazioni delle passioni da lui prodotte, egli deve tuttavia sentirle con grande forza ed esprimerle esattamente come si vedono in natura, altrimenti non si avrà alcun effetto sull'anima, la quale sarà giudice in virtù di una sorta di istinto. [...]

Nel suo *Essay on the Art of Acting*, Aaron Hill ha compiuto l'audace impresa di descrivere le passioni in modo da consentire all'attore di eseguirle meccanicamente. L'ha fatto dimostrando come tutte le passioni richiedano uno stato di tensione o di rilassatezza dei nervi, e di sguardi particolari. Ha argomentato questo sistema con molte ingenuità: vorremmo fosse vissuto abbastanza per dare la conclusione che intendeva alla sua idea originale, e per vederla messa in discussione da opinioni opposte. Così, forse, avrebbe potuto tener conto delle obiezioni suscitate dallo scritto, che inficiano un po' la sua validità. Si deve comunque elogiare questo scrittore anche solo per aver tentato di dare forma ad un nuovo sistema, il quale, entro certi limiti, può essere non del tutto privo di utilità¹⁰. [...]

¹⁰ Nel brano da me omissso, Walker analizza approfonditamente il sistema approntato da Aaron Hill. Cfr., nella sezione a lui dedicata, p. 130 e sgg.

Adattare la posa, l'espressione del viso e la voce alla passione, può non solo trasmettere all'osservatore l'idea della passione imitata, ma in qualche misura può anche servire a risvegliare quel sentimento dentro di noi. Questo può essere gradevole come esperienza e interessante per il suo aspetto filosofico, ma occuparsi di nervi in tensione o rilassati, dà l'idea di entrare con troppa baldanza nei sacri recessi della natura, per toglierle dalle mani creature solo sue.

Con la seguente esposizione delle passioni, quindi, non si intende offrire niente di più di una descrizione utile per avere un'idea delle loro apparenze esteriori, fornendo esempi su come queste manifestazioni agiscano nell'anima per risvegliare un sentimento autentico nel petto del lettore. Ma non si ricorderà mai abbastanza che quando è possibile, l'espressione di ogni passione dovrebbe avere inizio dentro di noi. L'immaginazione dovrebbe ricevere una forte impressione dall'idea trasmessa da un oggetto in grado di suscitarsela naturalmente, prima che il corpo sia portato a corrispondere con un gesto adeguato. Quest'ordine non dovrebbe mai essere invertito, tuttavia, se la mente è troppo fredda e indifferente per assorbire la passione per prima, un adattamento del corpo ad una espressione [esteriore] della passione potrà aiutare a suscitare la passione stessa che desideriamo provare, o supplire in qualche misura alla sua mancanza.

Le due circostanze che contrassegnano in modo più forte l'espressione della passione, sono il tono della voce, e l'apparenza esteriore del viso e dei gesti, che ora cercheremo di descrivere, fornendo di ogni descrizione un esempio pratico¹¹.
[...]

¹¹ Dichiara quindi di attingere, nella descrizione delle passioni che segue, all'opera di J. BURGH, *The Art of Speaking. Containing, I. An ESSAY; in which are given Rules for expressing properly the Principal Passions and Humours [...]*, London, T. Longman, 1761. Quest'opera ebbe una grande diffusione e popolarità, con sette edizioni in Inghilterra e nove in America solo nel diciottesimo secolo. Comprende descrizioni dettagliate sull'uso della voce e dei gesti, con numerosi esempi tratti da opere poetiche e drammatiche.

APPENDICI

CRONOLOGIA ESSENZIALE

- 1660 - Restaurazione della monarchia; ascesa al trono di Carlo II Stuart
 - Riapertura dei teatri dopo il Commonwealth
 - Costituite le compagnie dei *King's Men* di Thomas Killigrew (con attori del Red Bull) nella sala di Vere Street, e dei *Duke's Men* di William Davenant (con attori della Rhodes Company del Cockpit) al Salisbury Court Theatre
- 1661 - Apre il teatro di Lincoln's Inn Fields (una sala da tennis riadattata), dove si sposta la compagnia dei *Duke's Men* di Davenant
- 1662 - Apre il teatro di Smock Alley a Dublino
- 1663 - Apre il teatro di Drury Lane, dove si esibisce la compagnia dei *King's Men* di Killigrew
- 1665 - Chiusura dei teatri a causa della peste
- 1666 - Riapertura dei teatri dopo la peste
 - Grande incendio di Londra
- 1668 - Morte di Davenant: la proprietà passa agli eredi, la direzione del teatro a Henry Harris e Thomas Betterton
- 1671 - Apertura del teatro di Dorset Garden, dove si esibisce la compagnia dei *Duke's Men*
- 1672 - Incendio del teatro di Drury Lane e ricostruzione
- 1674 - Apertura del secondo teatro di Drury Lane
- 1675 - Debutto di Elizabeth Barry al Dorset Garden
- 1678 - Presunta congiura papista, tesa a uccidere Carlo II e a mettere sul trono il fratello Giacomo, cattolico
- 1679 - Crisi dell'esclusione (del legittimo erede dal trono)
 - Shaftesbury fonda il partito degli whig, che sostiene l'esclusione; si forma anche il partito dei tory, a favore della successione di Giacomo
- 1682 - Unione delle due compagnie drammatiche con il nome di *Their Majesties Servants*, o *The United Company*
- 1685 - Morte di Carlo II
 - Ascesa al trono di Giacomo II Stuart
 - Revoca dell'editto di Nantes

- 1689 - Ascesa al trono di Guglielmo d'Orange e di Maria Stuart
 - Il "Bill of Rights" regola la successione al trono
 - Il "Toleration Act" concede la libertà di culto ai protestanti dissidenti (escludendo i cattolici)
- 1690 - Debutto di Colley Cibber al Drury Lane
 - Christopher Rich acquista una parte della licenza da Alexander Davenant
- 1691 - Fine della guerra con l'Irlanda
- 1693 - Thomas Skipwith e Christopher Rich entrano in possesso di entrambe le patenti
 - Thomas Rymer, *A Short View of Tragedy*
- 1694 - Morte della regina Maria
 - Fondazione della Bank of England
 - Ribellione della compagnia capeggiata da Betterton contro il *management* Skipwith-Rich
 - James Wright, *Of Modern Comedies*
- 1695 - Gli attori ribelli ottengono una patente temporanea e recitano al teatro di Lincoln's Inn Fields; Skipwith-Rich ricostituiscono una compagnia, che si esibisce al Drury Lane e al Dorset Garden
 - William Congreve, *Concerning Humour in Comedy*; Libertà di stampa con la caduta in prescrizione del "Licensing Act"
- 1697 - Fine della guerra della Lega di Augusta
- 1698 - Jeremy Collier, *A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage*
 - John Dennis, *The usefulness of Stage to the Happiness of Mankind*
 - Charles Le Brun, *Conférence de Monsieur Le Brun [...] Sur l'Expression générale et particulière*
- 1699 - Debutto di Anne Oldfield
 - Thomas Wright, *Historia Histrionica*
- 1701 - "Act of Settlement" (sulla successione al trono degli Hannover)
 - Inizio della guerra di successione spagnola
- 1702 - Morte di Guglielmo III
 - Ascesa al trono di Anna Stuart
 - John Dennis, *A Large Account of the Taste in Poetry*
 - George Farquhar, *Discourse upon Comedy*
- 1705 - Apre l'Haymarket Opera House, dove si sposta la compagnia di Betterton del Lincoln's Inn Fields
- 1707 - Atto di unione di Scozia e Inghilterra
 - Anne Bracegirdle si ritira dalle scene
- 1708 - [John Downes], *Roscius Anglicanus*
- 1709 - Demolizione del Dorset Garden

- Inizia le pubblicazioni il periodico “The Tatler” (†1711), diretto da Richard Steele
- 1710 - Owen Swiney ottiene una licenza per il Drury Lane a nome suo e di Colley Cibber, Robert Wilks e Thomas Doggett
 - Morte di Thomas Betterton
 - Elizabeth Barry si ritira dalle scene
 - Il “Tatler” pubblica l’*Essay on Tragedy*
 - Charles Gildon, *The Life of Mr Thomas Betterton*
- 1711 - Owen Swiney viene estromesso dal Drury Lane. A dirigere il teatro sono Robert Wilks, Colley Cibber e, dal 1713, Barton Booth (subentrato a Doggett)
 - Inizia le pubblicazioni il periodico “The Spectator” (†1714), diretto da Joseph Addison e Richard Steele
- 1713 - Con il trattato di Utrecht si conclude la guerra di successione spagnola
 - Morte di Elizabeth Barry
 - Inizia le pubblicazioni il periodico “Guardian” (†1714), diretto da Richard Steele
- 1714 - Morte della regina Anna
 - Ascesa al trono di Giorgio I, elettore di Hannover
 - Morte di Christopher Rich
 - John Rich manager del nuovo teatro di Lincoln’s Inn Fields
- 1715 - Ribellione giacobita del pretendente al trono Giacomo Stuart (the Old Pretender), fallita
- 1717 - Nascita di David Garrick
- 1720 - Apertura del Little Theatre in the Haymarket
 - Pubblicazione del periodico “The Theatre”, diretto da Richard Steele (gennaio-aprile)
- 1721 - Robert Walpole primo ministro
- 1725 - Debutto londinese di Charles Macklin
- 1726 - William Law, *The Absolute Unlawfulness of the Stage-entertainment*
 - John Dennis, *The Stage Defended*
- 1727 - Morte di Giorgio I
 - Ascesa al trono di Giorgio II
- 1728 - *The Beggar’s Opera*, di John Gay, va in scena al Lincoln’s Inn Fields
 - Luigi Riccoboni, *Dell’Arte rappresentativa capitoli sei*
- 1729 - Apertura del teatro di Goodman’s Fields
- 1732 - Apertura del teatro di Covent Garden, impresario John Rich
 - Debutto di Susannah Cibber
- 1733 - Colley Cibber si ritira dall’attività teatrale, cede la licenza del Drury Lane a John Highmore
 - Debutto di Hannah Pritchard

- 1734 - Charles Fleetwood impresario del Drury Lane
 - Pubblicazione del periodico “Cote’s Weekly Journal; or the English Stage-Player” (maggio-luglio)
 - Inizia le pubblicazioni il periodico “The Prompter” (†1736), diretto da Aaron Hill e William Popple
- 1735 - Proposta alla Camera dei Comuni della legge *Bill for restraining the Number of the Houses for playing of Interludes and for the better regulating common Players of Interludes*
- 1736 - Henry Fielding impresario del Little Theatre in the Haymarket
- 1737 - Approvazione dello *Stage Licensing Act*
- 1738 - Luigi Riccoboni, *Pensées sur la Déclamation*
- 1739 - Guerra “dell’orecchio di Jenkins” contro Spagna e Francia
 - John Wesley comincia le predicazioni all’aperto
- 1740 - Inizia la guerra di successione austriaca
 - Colley Cibber, *Apology for the Life of Colley Cibber*
- 1741 - Debutto di David Garrick in *Richard III* al Goodman’s Fields
 - Revival di *The Merchant of Venice* con Charles Macklin in Shylock
 - *The History of the English Stage*
- 1744 - La Francia dichiara guerra al Regno Unito, che entra nella guerra di successione austriaca
 - David Garrick, *An Essay on Acting*
- 1745 - Ribellione giacobita del pretendente al trono Carlo Stuart (“Bonnie Prince Charlie”)
- 1746 - Aaron Hill, *The Art of Acting* (pubblicato postumo nel 1753)
- 1747 - David Garrick diventa manager del teatro di Drury Lane insieme a James Lacy
 - Pierre Rémond de Sainte-Albine, *Le Comédien*
 - Samuel Foote, *A Treatise on the Passions*
- 1748 - Il trattato di Aix-la-Chapelle pone ufficialmente fine alla guerra di successione austriaca
 - Morte di Anne Bracegirdle
 - John Mason, *An Essay on Elocution*
 - David Hume, *Philosophical Essays concerning Human Understanding*
- 1749 - Il teatro di Smock Alley di Dublino, diretto da Thomas Sheridan, istituisce il primo fondo previdenziale per gli attori
 - Pierre Rémond de Sainte-Albine, *Le Comédien [...] Augmentée et corrigée*
- 1750 - Morte di Aaron Hill
 - [Sir John Hill?], *The Actor: a Treatise on the Art of Playing*
 - Antoine-François Riccoboni, *L’Art du Théâtre*
- 1751 - James Quin si ritira dalle scene

- 1752 - Lewis Hallam emigra in America con la sua compagnia
- 1753 - Aaron Hill, *The Works of the Late Aaron Hill, Esq. [...] With an Essay on the Art of Acting* (postumo)
- 1755 - [Sir John Hill], *The Actor: a Treatise on the Art of Playing*
 - Roger Pickering, *Reflections upon Theatrical expression in tragedy*
- 1756 - Inizio della guerra dei Sette Anni
- 1757 - Morte di Colley Cibber
 - David Hume, *Of Tragedy*
 - *The Theatrical Examiner: An Enquiry into the Merits and Demerits of the Present English Performers in General*
 - Edmund Burke, *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*
- 1758 - Morte di Theophilus Cibber
 - Jean-Jacques Rousseau, *Lettre a d'Alembert sur les spectacles*
- 1759 - Thomas Wilkes, *A General View of the Stage*
 - Oliver Goldsmith, *Remarks on our Theatres*
 - Adam Smith, *Theory of Moral Sentiments*
- 1760 - Morte di Giorgio II
 - Ascesa al trono di Giorgio III
 - Morte di Peg Woffington
 - Robert Lloyd, *The Actor. A poetical epistle*
- 1761 - Morte di John Rich
 - Charles Churchill, *The Rosciad*
 - James Burgh, *The Art of Speaking [with] An Index of the Passions*
- 1762 - Lord Kames, *Elements of Criticism*
 - Thomas Sheridan, *A Course of Lectures on Elocution*
- 1763 - La Pace di Parigi mette fine alla guerra dei Sette Anni; il Regno Unito acquisisce l'India e l'America del Nord
- 1765 - John Rice, *Introduction to the Art of Reading*
- 1766 - I teatri Drury Lane e Covent Garden istituiscono il *Theatrical Fund*, fondo previdenziale per gli attori
 - Morte di Susannah Cibber e di James Quin
- 1768 - Ritiro dalle scene e morte di Hannah Pritchard
- 1769 - David Garrick organizza a Stratford on Avon lo "Shakespeare Jubilee"
 - [F. Sticotti], *Garrick ou les Acteurs Anglois*
 - Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*
- 1770 - James Boswell, *On the Profession of a Player*
 - Francis Gentleman, *The Dramatic Censor: or, Critical Companion*
- 1771 - Henry Mackenzie, *The Man of Feeling*
- 1775 - Inizio della guerra d'indipendenza americana (-1783)
 - Morte di John Hill

CRONOLOGIA ESSENZIALE

- William Cooke, *The Elements of Dramatic Criticism*
- Paul Hiffernan, *Dramatic Genius*
- William Cockin, *Art of Delivering Language*
- Joshua Steele, *Prosodia Rationalis*
- Johann Kaspar Lavater, prima parte di *Physiognomische Fragmente*
- 1776 - Dichiarazione d'indipendenza delle colonie americane
- Ritiro dalle scene di David Garrick
- 1777 - Morte di Samuel Foote, di Spranger Barry e di Henry Woodward
- 1779 - Morte di David Garrick
- Richard Brinsley Sheridan diventa unico impresario del Drury Lane
- 1780 - Thomas Davies, *Memoirs of the Life of David Garrick*

BIBLIOGRAFIA

Fonti

An Essay on the Stage; or, The Art of Acting. A poem, Edinburgh, John Yair, 1754.

An Examen of the New Comedy Call'd The Suspicious Husband, with Some Observations upon our Dramatic Poetry and Authors; To which is added, A Word of Advice to Mr. G-rr-ck and a Piece of Secret History, London, J. Roberts, 1747.

[Betterton, Thomas?], *The History of the English Stage, from the Restauration to the Present Time. Including the lives, characters and amours, of the most eminent actors and actresses. With instructions for public speaking; wherein the action and utterance of the Bar, stage, and pulpit are distinctly considered. By Mr. Thomas Betterton*, London, E. Curll, 1741, 2 voll.

Boaden, James (a cura di), *The Private Correspondence of David Garrick, with the most celebrated persons of his time*, London, s.e., 1831-1832.

Boswell, James, *The Life of Samuel Johnson, LL.D. Comprehending an account of his studies and numerous works, in chronological order; a series of his epistolary correspondence and conversations with many eminent perons; and various original pieces of his composition, never before published, etc.*, London, Charles Dilly, 1791. Consultata nell'edizione elettronica Project Gutenberg's Etext, dicembre 1998, basata sull'edizione a cura di Charles Grosvenor Osgood, 1917.

Boswell, James, *On the Profession of the Actor*, in «The London Magazine», agosto-ottobre 1770. Edizione consultata: London, Elkin Mathews & Marrot, 1929.

Burgh, James, *The Art of Speaking. Containing, I. An ESSAY; in which are given Rules for expressing properly the Principal Passions and Humours, which occur in Reading, or public Speaking; and II. LESSONS taken from the Ancients and Moderns (with Additions and Alterations, where thought useful) exhibiting the variety of Matter for Practice; the emphatical Words printed in Italics, with Notes of Direction referring to the ESSAY*, London, T. Longman, 1761.

[Carey, George Saville], *Momus, a Poem; or a Critical Examination into the Merits of the Performers, and Comic Pieces, at the Theatre Royal in the Hay-Market*, London, s.e., [1767].

[Chetwood, William Rufus?], *The British Theatre. Containing the lives of the English dramatic poets; with an account of all their plays. Together with the lives of most of the principal actors, as well as poets. To which is prefixed, a short view of the rise and progress of the English Stage*, Dublin, Peter Wilson, 1750.

- Chetwood, W[illiam] R[ufus], *A General History of the Stage, from its origin in Greece down to the present time. With the memoirs of most of the principal performers that have appeared on the English and Irish stage for these last fifty years. With notes, ancient, modern, foreign, domestic, serious comic, moral, merry, historical, and geographical, containing many theatrical anecdotes; also several pieces of poetry, never before published. Collected and digested by W.R. Chetwood, twenty years prompter to His Majesty's company of comedians at the Theatre-Royal in Drury Lane, London, London, W. Owen, 1749.*
- [Churchill, Charles], *The Rosciad. By the Author*, London, W. Flexney, 1761.
- Cibber, Colley, *An Apology for the Life of Mr. Colley Cibber, comedian, with an historical view of the Stage during his own time*, London, John Watts, 1740. Edizione consultata: Lowe, Robert W. (a cura di), London, John C. Nimmo, 1889, 2 voll.
- Cibber, Theophilus, *An Apology for the Life of Mr. T..... C....., comedian. Being a proper sequel to the apology for the Life of Mr. Colley Cibber, comedian. With an historical view of the stage to the present year. Supposed to be written by himself. In the stile and manner of the Poet Laureat.*, London, J. Mechell, 1740.
- Cibber, Theophilus, *An Epistle from Mr. Theophilus Cibber to David Garrick, Esq.; to which are prefixed, some occasional verses, petitions, & c.*, London, R. Griffiths, 1755.
- Cibber, [Theophilus], *Dissertations on Theatrical Subjects, as they have several times been delivered to the public, (with general approbation) by Mr. Cibber. With an appendix, which contains several matters, relative to the stage, not yet made public; and in which the laws, relative to the theatres, are considered*, London, R. Griffiths, 1756.
- Cockin, William, *Art of Delivering Language*, London, J. Dodsley, 1775.
- Collier, Jeremy, *A Short View of the Immorality, and Profaneness of the English Stage, together with the Sense of Antiquity upon this Argument, by Jeremy Collier*, London, S. Keble, R. Sare, and H. Hindmarsh, 1698.
- Congreve, Francis A., *Authentic Memoirs of the Late Mr. Charles Macklin, comedian. In which is introduced a variety of particulars hitherto unknown to the public; together with notes illustrative and explanatory*, London, J. Barker, 1798.
- Cooke, William, *The Elements of Dramatic Criticism. Containing an analysis of the stage under the following heads, tragedy, tragi-comedy, comedy, pantomime, and farce. With a sketch of the education of the Greek and Roman actors; concluding with some general instructions for succeeding in the art of acting. By William Cooke, Esq.; of the Middle Temple*, London, G. Kearsly and G. Robinson, 1775.
- Cooke, William, *Memoirs of Charles Macklin, comedian, with the dramatic characters, manners, anecdotes, &c. of the age in which he lived: forming a history of the stage during almost the whole of the last century. And a chronological list of all the parts played by him*, London, James Asperne, 1804.
- Cumberland, Richard, *Memoirs, Containing an Account of his Life and Writings, interspersed with Anecdotes and Characters of several of the most distinguished persons of his time*, London, Lackington, Allen & Co., 1806.
- Davies, Thomas, *Dramatic Miscellanies: consisting of critical observations on several plays of Shakespeare: with a review of his principal characters, and those of various eminent writers, as represented by Mr. Garrick, and other celebrated comedians. With anecdotes of dramatic poets, actors & c.*, Dublin, S. Price et al., 1784, 3 voll.

- Davies, Thomas, *Memoirs of the Life of David Garrick, Esq., interspersed with Characters and Anecdotes of His Theatrical Contemporaries. The Whole Forming a History of the Stage, which includes a Period of Thirty-six Years*, Dublin, Joseph Hill, 1780, [II ed.], 2 voll.
- [Downes, John], *Roscius Anglicanus, or an Historical Review of the Stage: After it had been Suppres'd by means of the late Unhappy Civil War, begun in 1641, till the Time of King Charles II. Restoration in May 1660. Giving an Account of its Rise again; of the Time and Places the Governours of both the Companies first Erected their Theatres. The Names of the Principal Actors and Actresses, who perform'd in the Chiefest Plays in each House. With the Names of the most taking Plays; and Modern Poets. For the space of 46 Years, and during the Reign of Three Kings, and part of our present Sovereign Lady Queen ANNE, from 1660, to 1706*, London, Printed and sold by H. Playford, at his House in Arundel-street, near the Water-side, 1708.
- F-B-L-, *The Rational Rosciad. On a more extensive plan than any thing of the kind hitherto published. In two parts. viz. I On the stage in general and particular, and the merits of the most celebrated dramatic writers. II. On the merits of the principal performers of both theatres. By F-B-L-*, London, C. Parker and J. Wilkie, 1767.
- Foote, Samuel, *The Roman and English Comedy Consider'd and Compar'd. With Remarks on "The Suspicious Husband" Consider'd and Compar'd. And An Examen into the Real Merit of the Present Comic Actors*, London, T. Weller, 1747.
- [Foote, Samuel], *A Treatise on the Passions, so far as they regard the Stage; With a critical Enquiry into the Theatrical Merit of Mr. G-k, Mr. Q-n, and Mr. B-y. The first considered in the part of Lear, and the two last opposed in Othello*, London, C. Corbet, [1747].
- [Garrick, David], *An Essay on Acting: in which will be consider'd the Mimical Behaviour of a Certain fashionable faulty Actor, and the Laudableness of such unmannerly, as well as inhuman Proceedings. To which will be added, A Short Criticism On His acting Macbeth*, London, W. Bickerton, 1744.
- Gentleman, Francis, *The Dramatic Censor; or, Critical Companion*, London, J. Bell, 1770, 2 voll.
- [Gildon, Charles], *The Life of Mr. Thomas Betterton, the late Eminent Tragedian. Wherein the Action and Utterance of the Stage, Bar, and Pulpit, are distinctly consider'd. With the judgment of the late ingenious Monsieur de St. Evremond, upon the Italian and French music and opera's; in a letter to the Duke of Buckingham. To which is added, «The amorous widow, or the wanton wife». A Comedy. Written by Mr. Betterton. Now first printed from the original copy*, London, Robert Gosling, 1710.
- Goldsmith, Oliver, *An Enquiry into the Present State of Polite Learning*, London, R. & J. Dodsley, 1759.
- [Hill, Aaron], *The Art of Acting. Part I. Deriving rules from a new principle, for touching the passions in a natural manner. An essay of general use, to those, who hear, or speak in public, and to the practisers of many of the elegant arts; as painters, sculptors, and designers: but adapted, in particular, to the stage: with view to quicken the delight of audiences, and form a judgment of the actors, in their good, or bad, performances*, London, J. Osborn, 1746.
- Hill, Aaron, *The Dramatic Works of Aaron Hill, Esq; in Two Volumes*, London, T. Lowndes, 1760, 2 voll.
- Hill, Aaron, *The Works of the Late Aaron Hill, Esq. in Four Volumes. Consisting on Var-*

- ious Subjects, and of Original Poems, Moral and Facetious, With an Essay on the Art of Acting*, London, Printed for the Benefit of the Family, 1753, 4 voll.
- Hill, Aaron, e Popple, William, «The Prompter», London, 1734-1736. Edizione consultata: W.W. Appleton e K. Burnim (a cura di), *The Prompter: A Theatrical Paper: 1734-36 by Aaron Hill and William Popple*, New York, Benjamin Blom, 1966.
- [Hill, Sir John?], *The Actor: a Treatise on the Art of Playing. Interspersed with Theatrical Anecdotes, Critical Remarks on Plays, and Occasional Observations on on Audiences*, London, R. Griffiths, 1750.
- [Hill, Sir John], *The Actor: or, a Treatise on the Art of Playing. A New Work, Written by the Author of the Former, and Adapted to the Present State of the Theatres. Containing impartial observations on the Performance, Manner, Perfections, and Defects of Mr. Garrick [...] in their several Capital Parts*, London, R. Griffiths, 1755.
- Hobbes, Thomas, *The Answer of Mr Hobbes to Sr Will. D'Avenant's Preface before Gondibert*, in William Davenant, *Gondibert: an heroick poem*, London, Tho. Newcomb for John Holden, 1651 [1650].
- [J.T.], *A Letter of Compliment To the ingenious Author of a Treatise on the Passions, So far as they regard the Stage; With a critical Enquiry into the Theatrical Merit of Mr. G—k, Mr. Q—n, and Mr. B—y, &c. With some further Remarks on Mr. M—n. And a few Hints On our Modern Actresses, particularly Mrs. C—r and Mrs. P—d*, London, C. Corbertt, [1747].
- [Kelly, Hugh], *Thespis: or A Critical Examination of the Merits of all the Principal Performers Belonging to Drury Lane Theatre*, London, G. Kearsly, 1766.
- Kelly, Hugh, *Thespis: or A Critical Examination of the Merits of all the Principal Performers Belonging to Covent Garden Theatre. Book the second. By Hugh Kelly, author of the first*, London, G. Kearsly, 1767.
- Kirkman, James T., *Memoirs of the Life of Charles Macklin, Esq. Principally compiled from his own papers and memorandums; which contain his criticisms on and characters and anecdotes of Betterton, Booth, Wilks, Cibber, Garrick, Barry, Mossop, Sheridan, Foote, Quin, and most contemporaries; together with his valuable observations on the drama, on the science of acting, and on various other subject: the whole forming a comprehensive but succinct history of the stage; which includes a period of one hundred years. By James Thomas Kirkman, of the Honourable Society of Lincoln's Inn*, London, Lackington, Allen, and Co., 1799, 2 voll.
- [Lloyd, Robert], *The Actor. A poetical epistle. To Bonnell Thornton, Esq.*, London, R. and J. Dodsley, 1760.
- [Mason, John], *An Essay on Elocution, or, Pronunciation. Intended chiefly for the Assistance of those who instruct others in the Art of Reading. And those who are often called to speak in Publick*, London, M. Cooper, 1748.
- Murphy, Arthur, *On the Profession of Acting*, in «Gray's-Inn Journal», 47, 8 settembre 1753; *On the Art of Acting*, in «Gray's-Inn Journal», 59, 1 dicembre 1753. Edizione consultata: London, Vaillant, 1756, 2 voll.
- [Pickering, Roger], *Reflections upon Theatrical expression in tragedy. With a proper introduction, and appendix*, London, W. Johnston, 1755.
- Pope, Alexander, *The Dunciad*, London, A. Dodd, 1728.
- Priestley, Joseph, *Lectures on Oratory and Criticism*, London, s.e., 1777.

- Quintiliano, *Institutio Oratoria*.
- Rice, John, *Introduction to the Art of Reading with Energy and Propriety*, London, s.e., 1765.
- Sainte-Albine, Pierre Rémond de, *Le Comédien. Ouvrage divisé en deux parties. Par M. Rémond De Sainte Albine*, Paris, Desaint et Saillant, 1747.
- Sainte-Albine, Pierre Rémond de, *Le Comédien. Ouvrage divisé en deux parties. Par M. Rémond De Sainte Albine. Nouvelle édition, Augmentée et corrigée*, Paris, Desaint et Saillant, 1749.
- Sheridan, Thomas, *A Course of Lectures on Elocution*, London, W. Strahan, 1762.
- Smart, Christopher, *The Hilliad, an Epic Poem*, London, M. Cooper, 1753.
- [Steele, Joshua], *Prosodia Rationalis; or, an essay towards establishing the Measure and Melody of Speech to be expressed and perpetuated by certain symbols*, London, J. Nichols, 1779 [1775].
- [Sticcotti, F.], *Garrick ou les Acteurs Anglois, Ouvrage contenant des Observations sur l'Art Dramatique, sur l'Art de la Représentation, & le Jeu des Acteurs. Avec Des notes historiques et critiques, et des Anecdotes sur les différens Théâtres de Londres et de Paris, traduit de l'anglois*, Paris, Lacombe, 1769.
- The Theatrical Examiner: An Enquiry into the Merits and Demerits of the Present English Performers in General; the Substance of Theatrical Character; Public Taste; Conduct of the Managers; advice to Young Actors; Some Slight Remarks on Late Productions; with a Short Consideration on Douglas*, London, J. Doughty, 1757.
- Walker, J[ohn], *The Academic Speaker; or, a Selection of Parliamentary Debates, Orations, Odes, Scenes, and Speeches, from the best Writers, proper to be Read and Recited by Youth at School. To which are prefixed Elements of Gesture; or Plain and Easy Directions for Keeping the Body in a Graceful Position, and acquiring a simple and unaffected Style of Action. Explained and Illustrated by Plates*, Dublin, 1789.
- Walker, J[ohn], *Elements of Elocution. Being the Substance of a Course of Lectures on the Art of Reading; Delivered at several Colleges in the University of OXFORD*, London, s.e., 1781, 2 voll.
- Walker, John, *The Melody of Speaking delineated; or, Elocution taught like music; by visible signs, adapted to the tones, inflexions, and variation of voice in reading and speaking, etc.*, London, s.e., 1787.
- Walker, J[ohn], *A Rhetorical Grammar, or Course of Lessons in Elocution*, London, s.e., 1785.
- Wilkes, [Thomas], *A General View of the Stage*, London, J. Cote, Dublin, W. Whetstone, 1759.
- Wilkinson, Tate, *Memoirs of His Own Life, by T.W., Patentee of the Theatres-Royal, York & Hull*, York, Wilson, Spence and Mawman, 1790, 4 voll.
- Williams, John, *A Method to Learn to Design the Passions Proposed in a Conference on Their General and Particular Expression Written in French [...] by Mr. Le Brun. Translated into English by J. Williams*, London, s.e., 1734.
- Wright, James, *Historia Histrionica: an Historical Account of the English Stage, Shewing the Ancient Use, Improvement, and Perfection of Dramatic Representations in this Nation. In a Dialogue of Plays and Players*, London, W. Haws, 1699.

Studi

- Agate, James E., *The English Dramatic Critics 1660-1932, An Anthology*, London, Arthur Barker, 1932.
- Alatri, Paolo (a cura di), *Paradosso sull'attore*, Roma, Editori Riuniti, 1972.
- Aliverti, Maria Ines, *Il ritratto d'attore nel Settecento francese e inglese*, Pisa, ETS, 1986.
- Angus, William, *Actors and Audiences in Eighteenth-Century London*, in *Studies in Speech and Drama in Honor of Alexander M. Drummond*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1944.
- Angus, William, *An Appraisal of David Garrick: Based mainly upon Contemporary Sources*, in «Quarterly Journal of Speech», 25, 1939, pp. 30-42.
- Appleton, William W., *Charles Macklin: An Actor's Life*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1960.
- Appleton, William W., e Burnim, Kalman A. (a cura di), *The Prompter: A Theatrical Paper 1734-36 by Aaron Hill and William Popple*, New York, Benjamin Blom, 1966.
- Archer, William, *Masks or Faces?, A Study in the Psychology of Acting*, London e New York, Longmans and Green, 1888. Edizione consultata: *The Paradox of Acting and Masks or Faces: Two Classics of the Art of Acting*, introduzione di Lee Strasberg, New York, Hill and Wang, 1957.
- Arnott, James F., e Robinson, John W., *English Theatrical Literature 1559-1900. A Bibliography, Incorporating Robert W. Lowe's A Bibliographical Account of English Theatrical Literature published in 1888*, London, The Society for Theatre Research, 1970.
- Ashton, Geoffrey, e Mackintosh, Iain (a cura di), *The Georgian Playhouse: Actors, Artists, Audiences and Architecture, 1730-1830*, London, Arts Council of Great Britain, 1976.
- Avery, Emmett L., *Congreve's Plays on the Eighteenth-Century Stage*, Oxford, Oxford University Press, 1951.
- Avery, Emmett L., *Fielding's Last Season with the Haymarket Theatre*, in «Modern Philology», XXXVI, 1939, pp. 283-292.
- Avery, Emmett L. (a cura di), *The London Stage, 1660-1800*, parte II: 1700-1729, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1961.
- Baldini, Gabriele (a cura di), *Teatro Inglese della Restaurazione e del Settecento*, Firenze, Sansoni, 1955.
- Barnett, Dene, *Art of Gesture: The Practice and Principles of Eighteenth Century Acting*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1986.
- Barnett, Dene, *The Performance Practice of Acting: the Eighteenth-Century. Part I: Ensemble Acting*, in «Theatre Research International», 2, 1976, pp. 157-186; *Part II: The Hands*, III, 1977, pp. 1-19; *Part III: The Arms*, IV, 1978, pp. 79-93; *Part IV: The Eyes, Face and the Head*, V, 1979, pp. 1-36; *Part V: Postures and Attitudes*, VI, 1980, pp. 1-36.
- Bate, Jonathan, *Shakespearean Constitution: Politics, Theatre, Criticism, 1730-1830*, Oxford, Clarendon Press, 1989.
- Bertinetti, Paolo, *Storia del teatro inglese dalla restaurazione all'Ottocento*, Torino, Einaudi, 1997.
- Bertinetti Paolo, *La commedia della Restaurazione*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1984.

BIBLIOGRAFIA

- Bevis, Richard W. (a cura di), *Eighteenth-Century Drama: Afterpieces*, London, Oxford University Press, 1970.
- Bevis, Richard W., *English Drama: Restoration and Eighteenth-Century, 1660-1789*, London and New York, Longman, 1988.
- Bevis, Richard W., *The Laughing Tradition: Stage Comedy in Garrick's Day*, London, Prior, 1981.
- Black, Jeremy (a cura di), *Culture and society in Britain 1660-1800*, Manchester; New York, Manchester University Press, 1997.
- Branam, George C., *Eighteenth-Century Adaptations of Shakespearean Tragedy*, Berkeley, University of California Publications, 1956.
- Brewster, Dorothy, *Aaron Hill: poet, dramatist, projector*, New York, Columbia University Studies in English and Comparative Literature, 1966 [1913].
- Burnim, Kalman A., *David Garrick, Director*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1961.
- Chouillet, Jacques, *Une source anglaise du Paradoxe sur le comédien*, in «Dix-huitième siècle - Revue annuelle publiée par la Société française d'Etude du XVIII siècle», 2, 1970, pp. 209-226.
- Clark, Sandra (a cura di), *Shakespeare made Fit. Restoration Adaptations of Shakespeare*, London and Rutland, Dent and Tuttle, 1997.
- Cole, Toby, e Chinoy, Helen K. (a cura di), *Actors on Acting. The theories, techniques, and practices of the world's great actors, told in their own words*, New York, Crown Publishers, 1970 [1949].
- Conolly, Leonard W., *The Censorship of English Drama, 1737-1824*, San Marino, Cal., Henry E. Huntington Library and Art Gallery, 1976.
- Craik, Thomas W., e Leech, Clifford (a cura di), *The Revels History of Drama in English*, London, Methuen & Co., 1975-83, 8 voll., (vol. V: 1660-1750, a cura di John C. Loftis, 1976; vol. VI: 1750-1880, a cura di Michael R. Booth, 1975).
- Crean, P.J., *The Stage Licensing Act of 1737*, in «Modern Philology», 35, 1938, pp. 239-255.
- Danchin, Pierre (a cura di), *Prologues and Epilogues of the Eighteenth-Century*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1990-1997; parte I 1701-1720, 2 voll., 1990; parte II 1721-1737, 2 voll., 1993; parte III 1737-1760, 2 voll., 1997.
- Danchin, Pierre (a cura di), *Prologues and Epilogues of the Restoration*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1981-1988; parte I 1660-1676, 2 voll.; parte II 1677-1690, 2 voll.; parte III 1691-1700, 2 voll.; parte IV 1660-1700, e indici.
- Dobson, Michael, *The Making of the National Poet: Shakespeare, Adaptation and Authorship, 1660-1769*, Oxford, Clarendon, 1992.
- Downer, Alan S., *Nature to Advantage Dressed*, in «Publications of the Modern Language Association», 58, 1943, pp. 1002-1037.
- Draper, John W., *The Theory of the Comic in Eighteenth-Century England*, in «The Journal of English and Germanic Philology», 37, 1938, pp. 207-223.
- Duerr, Edwin, *The Length and Depth of Acting*, New York, Holt Rinehart & Winston, 1962.
- Elledge, Scott (a cura di), *Eighteenth-Century Critical Essays*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1961, 2 voll.

BIBLIOGRAFIA

- Findlay, Robert R., *Charles Macklin and the Problem of Natural Acting*, in «Educational Theatre Journal», 19, 1967, pp. 33-40.
- Fletcher, Ifan K., *Italian Comedians in England in the 17th Century*, in «Theatre Notebook», 8 (3), 1954, pp. 86-91.
- Franklin, Colin, *Shakespeare Domesticated: Eighteenth-Century Editions*, London, Scolar Press, 1991.
- Freeburn, Robert D., *Charles II, the Theatre Patentees and the Actors' Nursery*, in «Theatre Notebook», 48 (3), 1994, pp. 148-156.
- Gaspari, Gianmarco (a cura di), *Viaggio a Parigi e Londra (1766-1767), Carteggio di Pietro e Alessandro Verri*, Milano, Adelphi, 1980.
- Gerrard, Christine, *Aaron Hill: The Muses-Projector, 1685-1750*, London, Oxford University Press, 2003.
- Graves, Thornton S., *Some Aspects of Extemporal Acting*, in «Studies in Philology», 19, ottobre 1922, pp. 429-456.
- Gray, Charles H., *Theatrical Criticism in London to 1795*, New York, Columbia University Press, 1931.
- Gray, James, *The Machine as Dramatis Persona in the Age of Garrick*, in «Mosaic», 15 (4), 1982, pp. 107-125.
- Hall, Lillian A. (a cura di), *Catalogue of Dramatic Portraits in the Theatre Collection of the Harvard College Library*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1930-34, 4 voll.
- Hedgcock, Frank A., *A Cosmopolitan Actor, David Garrick and His French Friends*, Paris, Hachette, 1912.
- Harbage, Alfred, *Cavalier Drama*, New York, Modern Language Association of America, 1936.
- Highfill, Philip H. Jr., Burnim, Kalman A., e Langhans, Edward (a cura di), *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, and other Stage Personnel in London 1660-1800*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1973-84, 16 voll.
- Hill, Christopher, *Reformation to Industrial Revolution*, Harmondsworth, Penguin Books, 1967.
- Hotson, Leslie, *Commonwealth and Restoration Stage*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1928.
- Howe, Elizabeth, *The First English Actresses: Women and Drama, 1660-1700*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- Howell, Wilber S., *Sources of the Elocutionary Movement in England: 1700-1748*, in «Quarterly Journal of Speech», 45, 1959, pp. 9-11.
- Hughes, Alan, *Art and Eighteenth-Century Acting Style. Part I: Aesthetics*, in «Theatre Notebook», 41 (1), 1987, pp. 24-31; *Part II: Attitudes*, 41 (2), 1987, pp. 79-88; *Part III: Passions*, 41 (3), 1987, pp. 128-138.
- Hughes, Leo, *The Actor's Epitome*, in «Review of English Studies», 20, 1944, pp. 306-307.
- Hume, Robert D., *Henry Fielding and the London Theatre. 1728-1737*, Oxford, Clarendon Press, 1988.
- Hume, Robert D., e Milhous, Judith (a cura di), *John Downes's "Roscius Anglicanus"*, London, The Society for Theatre Research, 1987.

BIBLIOGRAFIA

- Hume, Robert D. (a cura di), *The London Theatre World 1660-1800*, Carbondale, Southern Illinois University Press; London, Feffer, 1980.
- Hume, Robert D. (a cura di), *The Rakish Stage. Studies in English Drama, 1660-1800*, Carbondale, Ill., Southern Illinois University Press, 1983.
- Hume, Robert D., e Milhous, Judith (a cura di), *A Register of English Theatrical Documents, 1660-1737*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1991, 2 voll.
- Innocenti, Loretta, *La scena trasformata. Adattamenti neoclassici di Shakespeare*, Firenze, Sansoni, 1985.
- Knapp, Mary E., *A Checklist of Verse by David Garrick*, Charlottesville Va, University of Virginia Press, 1955.
- Knapp, Mary E., *Prologues and Epilogues of the Eighteenth Century*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1961.
- Krutch, Joseph W., *Comedy and Conscience after the Restoration*, New York, Columbia University Press, 1949 [1924].
- Krutch, Joseph W., *Governmental Attempts to regulate the Stage after the Jeremy Collier Controversy*, in «Publications of the Modern Language Association», 38, 1923, pp. 153-174.
- Leacroft, Richard, *The Development of the English Playhouse*, London New York, Methuen, 1988 [1973].
- Liesenfeld, Vincent J., *The Licensing Act of 1737*, Madison, University of Wisconsin Press, 1984.
- Little, David M., Kahrl, George M., e Wilson, Phoebe de K. (a cura di), *The Letters of David Garrick*, London, Oxford University Press, 1963, 3 voll.
- Lynch, James J., *Box, Pit, and Gallery, Stage and Society in Johnson's London*, Berkeley, University of California Press, 1953.
- Loftis, John C., *Essays on the Theatre from the Eighteenth-Century Periodicals*, Los Angeles, Clark Memorial Library, U.C.L.A., 1960.
- Loftis, John C. (a cura di), *The London Stage, 1660-1800. A Calendar of Plays, Entertainments and Afterpieces, together with Casts, Box-Receipts, and Contemporary Comment*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 5 parti, 11 voll., 1960-1968.
- Loftis, John C., *The Politics of Drama in Augustan England*, Oxford, Clarendon Press, 1963.
- Macintyre, Ian, *Garrick*, London, Penguin Books, 2000 [1999].
- Macmillan, Dougald, *Catalogue of the Larpent Plays in the Huntington Library*, San Marino, Cal., Henry E. Huntington Library and Art Gallery, 1939.
- Macmillan, Dougald, *Drury-Lane Calendar 1747-1776*, Oxford, Clarendon Press, 1938.
- Marker, Lise-Lond, e Frederick, J., *Aaron Hill and 18th-century Acting*, in «Quarterly Journal of Speech», 61, 1975, pp. 416-427.
- Melchiori, Giorgio (a cura di), *Le forme del teatro: contributi del gruppo di ricerca sulla comunicazione teatrale in Inghilterra (1576-1737)*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1979.
- Mckenzie, Alan T., *The Countenance You Show Me: Reading the Passions in the Eighteenth-Century*, in «The Georgia Review», 32 (4), 1978, pp. 758-773 e introduzione.
- Milhous, Judith, *Thomas Betterton and the management of Lincoln's Inn Fields, 1695-1708*, Carbondale, Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1979.

- Nagler, Alois M., *A Source Book in Theatrical History*, New York, Theatre Annual, 1952.
- Nichols, Charles W., *Social Satire in Fielding's Pasquin and The Historical Register*, «Philological Quarterly», 3, 1924, pp. 309-317.
- Nicoll, Allardyce, *The Garrick Stage, Theatres and Audience in the Eighteenth-Century*, Manchester, Manchester University Press, 1980.
- Nicoll, Allardyce, *A History of English Drama 1660-1900*, Cambridge, Cambridge University Press, 1961 [1952-59], 6 voll. (vol. I: *A History of Restoration Drama*; vol. II: *Early Eighteenth-Century*; vol. III: *Late Eighteenth-Century Drama*).
- O'Brien, John, *Harlequin Britain: Pantomime and Entertainment 1690-1760*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2004.
- Owen, Susan J., *Restoration Theatre and Crisis*, Oxford, Clarendon Press, 1996.
- Pedicord, Harry W., *The Theatrical Public in the Age of Garrick*, New York, King's Crown Press, 1954.
- Papetti, Viola, *Arlecchino a Londra. La pantomima inglese, 1700-1728*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1977.
- Papetti, Viola, *John Gay o dell'eroicomico*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1971.
- Papetti, Viola, *Il teatro politico di Henry Fielding*, in «Annali dell'Istituto orientale di Napoli», 2, 1974.
- Payne Fisk, Deborah (a cura di), *The Cambridge Companion to English Restoration Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- Pedicord, Harry W., *The Theatrical Public in the Time of Garrick*, New York, King's Crown Press, 1954.
- Perrin, Michel, *Da Quin a Garrick: la rivoluzione scenica del XVIII secolo*, in «Quaderni di teatro», 11 (4), 1981, pp. 67-72.
- Porter, Roy, *English Society in the Eighteenth-Century*, London, Penguin Books, 1990.
- Powell, Jocelyn, *Restoration Theatre Production*, London, Routledge & Kegan, 1984.
- Price, Cecil J.L., *Theatre in the Age of Garrick*, Oxford, Blackwell, 1973.
- Roach, Joseph H., *Diderot and the Actor's Machine*, in «Theatre Survey», 20, 1981, pp. 51-68.
- Roach, Joseph R.jr., *Garrick, the Ghost and the Machine*, in «Theatre Journal», 34 (4), 1982, pp. 431-440.
- Roach, Joseph R.jr., *The Player's Passion: Studies in the Science of Acting*, Newark, Del., University of Delaware Press, 1985.
- Rogerson, Brewster, *The Art of Painting the Passions*, in «Journal of the History of Ideas», 14 (1), 1953, pp. 68-94.
- Rousseau, George S., *John Hill, Universal Genius Manqué: Remarks on his Life and Times, with a Checklist of his Works*, in *The Renaissance Man in The Eighteenth Century*, a cura di J.A. Lemay, e G.S. Rousseau, Los Angeles, William Andrew Clark Memorial Library, 1978, pp. 45-129.
- Rousseau, George S., *The Letters and Papers of Sir John Hill 1714-1775*, New York, AMS Press, 1982.
- Rousseau, George S., *Nerves, Spirits, and Fibres: Toward Defining the Origins of Sensibility*, in *Studies in the Eighteenth-Century*, a cura di R.F. Brissenden, Toronto, University of Toronto Press, 1970, pp. 137-157.
- Ruffini, Franco, *Spessore alla storia: problemi degli attori e problematica sull'attore nel*

BIBLIOGRAFIA

- Settecento, in «Quaderni di teatro», 11 (4), 1981.
- Sawyer, Paul, *The popularity of Pantomime on the London Stage 1720-1760*, «Restoration and 18th Theatre Research», 1990, 5 (2), seconda serie, pp. 1-16.
- Scouten, Arthur H. (a cura di), *The London Stage, 1660-1800*, parte III: 1729-1747, 2 voll., Carbondale, Illinois University Press, 1961.
- Scouten, Arthur H., *Restoration and Eighteenth-Century Drama*, London, MacMillan, 1980.
- Sherbo, Arthur (a cura di), *New Essays by Arthur Murphy*, East Lansing, Michigan State University Press, 1963.
- Shortland, Michael, *Unnatural Acts: Art and Passion in the mid 18th Century Stage*, in «Theatre Research International», 12 (2), 1987, pp. 93-110.
- Smart, Alastair, *Dramatic Gesture and Expression in the Age of Hogarth and Reynolds*, in «Apollo», 82, 1965, pp. 90-97.
- Smith, Dane F., *The Critics in the Audience of the London Theatres from Buckingham to Sheridan: A Study of Neoclassicism in the Playhouse 1671-1779*, Albuquerque, University of New Mexico, 1953.
- Smith, Dane F., *Plays about the Theatre in England from "The Rehearsal" in 1671 to the Licensing Act in 1737: or, The Selfconscious Stage and its Burlesque and Satirical Reflections in the Age of Criticism*, New York and London, Oxford University Press, 1936.
- Smith, Dane F., Lawhorn, M.L., *Plays about the Theatre in England 1737-1800, or, The Selfconscious Stage from Foote to Sheridan*, Lewisburg, Penn., London Ass. University Press, 1979.
- Southern, Richard, *The Georgian Playhouse*, London, Pleiades Books, 1948.
- Sprague, Arthur C., *Shakespearean Players and Performances*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1953; London, Adam & Charles Black, 1954.
- Stone, George W.Jr., e Kahrl, George M., *David Garrick, a Critical Biography*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1979.
- Stone, George W.jr., *David Garrick's Significance in the History of Shakespearean Criticism: A Study of the Impact of the Actor upon the Change of Critical Focus during the Eighteenth-Century*, in «Publications of the Modern Language Association», 65, 1950, pp. 183-197.
- Stone, George W.jr. (a cura di), *The London Stage 1660-1800*, parte IV: 1747-1776, 3 voll., Carbondale, Southern Illinois University Press, 1962.
- Stone, George W.jr., *Romeo and Juliet; The Source of its Modern Stage Career*, in «Shakespeare Quarterly», 15, 1964, pp. 191-206.
- Stone, George W.jr. (a cura di), *The Stage and the Page, London's "Whole Show" in the Eighteenth-Century Theatre*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1981.
- Stratman, Carl J., *Britain's Theatrical Periodicals 1720-1967, A Bibliography*, New York, The New York Public Library, 1972.
- Taylor, Gary, *Re-inventing Shakespeare: a cultural history from the Restoration to the present*, London, Vintage, 1991.
- Taylor, George, *'The Just Delineation of the Passions': Theories of Acting in the Age of Garrick*, in *Essays on the Eighteenth-Century Stage*, a cura di K. Richards, e P. Thom-

BIBLIOGRAFIA

- son, London, Methuen, New York, Barnes & Noble, 1972, pp. 51-72.
- Thomas, David, e Hare, Arnold (a cura di), *Theatre in Europe: a documentary history, Restoration and Georgian England 1660-1788*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- Troubridge, St.Vincent, *The Benefit System in the British Theatre*, London, The Society for Theatre Research, 1967.
- Van Lennep, William (a cura di), *The London Stage, 1660-1800*, parte I: 1660-1700, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1960.
- Vickers, Brian (a cura di), *Shakespeare, the Critical Heritage*, London, Routledge & Kegan, 1974-79, 6 voll.
- Wasserman, Earl R., *The Sympathetic Imagination in Eighteenth-Century Theories of Acting*, in «The Journal of English and Germanic Philology», 44, 1947, pp. 264-272.
- Wilson, John H., *Rant, Cant and Tone on the Restoration Stage*, in «Studies in Philology», 52, 1955, pp. 592-598.
- Woodfield, Jan, *Opera and drama in eighteenth-century London: the King's Theatre, Garrick and the business of performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- Woods, Leigh A., *Garrick claims the Stage, Acting as Social Emblem in Eighteenth-Century England*, Westport, Conn., London, Greenwood Press, 1984.
- Zacchi, Romana, *La società del teatro nell'Inghilterra della Restaurazione*, Bologna, Clueb, 1984.

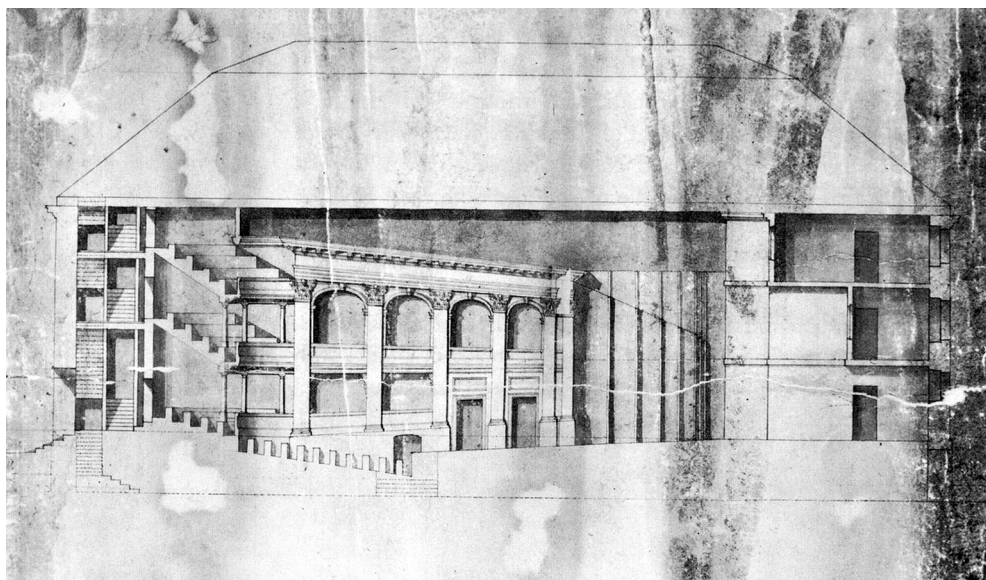


Fig. 1 - Christopher Wren, *Progetto del teatro Drury Lane* (?), 1674, disegno. Oxford, Codrington Library, All Souls' College.



Fig. 2 - William Hogarth, *The Laughing Audience*, 1733, acquaforte. Cambridge, Fitzwilliam Museum.

ILLUSTRAZIONI

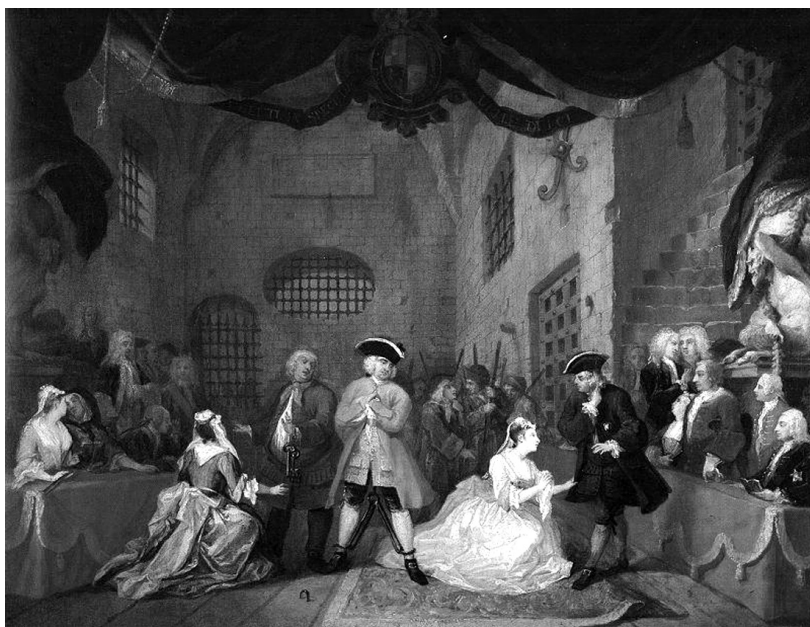


Fig. 3 - William Hogarth, *The Beggar's Opera* (atto III, scena 10), 1729, olio su tela. New Haven, USA, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection.



Fig. 4 - Louis Boitard inc., *Rissa al teatro di Covent Garden*, 1763, incisione. Londra, British Museum.

ILLUSTRAZIONI

Fig. 5 - Johann Zoffany, *David Garrick nella parte di Abel Drugger in The Alchemist di Ben Jonson* (studio preparatorio), 1769-1770 ca., olio su tela. Oxford, Ashmolean Museum.



Fig. 6 - Johann Zoffany dis., Valentine Green inc., *David Garrick e Hannah Pritchard in Macbeth* (atto II, scena 2), 1776, acquaforte. Oxford, Lennox-Boyd Collection.



Fig. 7 - William Hogarth, *Le figure di David Garrick e James Quin*, 1746, disegno. Windsor, The Royal Library, Her Majesty the Queen Collection.

HARLEQUIN METHODIST.

To the Tune of, *An Old Woman Cloath'd in Grey.*



Fig. 8 - *Arlecchino metodista, sulla melodia di Una vecchia vestita di grigio*, post 1741, incisione. Londra, British Library.

INDICE DEI NOMI

Non comprende i nomi dei personaggi letterari e mitologici. Qualora vi sia un profilo biografico anche estremamente sintetico della persona citata, la pagina o la nota che lo contiene viene segnalata con carattere corsivo.

- Addison, Joseph, 24n, 32, 137n, 204, 208, 272n, 299n, 302 e n, 305n, 323
Alatri, Paolo, 218n, 222n, 296n
Alessandro il Grande, 84, 187
Alonge, Roberto, 295n
Anna Stuart, regina d'Inghilterra di Scozia e d'Irlanda, 17, 41n, 322, 323
Appleton, William W., 83 e n, 92n, 212 e n, 213 e n
Archer, William, 218n, 223 e n, 251n, 295, 296 e n
Aristofane, 10
Arne, Susannah Maria (*vedi* Cibber, Susannah Maria)
Arne, Thomas A., 50n
Arnott, James F., 221n
Aston, Anthony, 37, 65 e n, 66n, 68n
Avery, Emmett L., 90n
- Banks, John, 18, 147n
Baron, Michel Boiron *detto*, 173
Barry, Elizabeth, 11, 19n, 27n, 64 e n, 66, 86, 103, 104, 111, 112 e n, 321, 323
Barry, Robert, 64n
Barry, Spranger, 62n, 84, 149n, 179 e n, 180, 193 e n, 194, 195, 196, 197 e n, 198, 199, 200n, 209, 234 e n, 235n, 239, 243 e n, 244, 252 e n, 254, 256 e n, 268n, 274n, 326
Beaumont, Francis, 109n, 160n
Beeston, William, 14n
Behn, Aphra, 98, 255n
Bellchambers, Edmund, 40n
Bellecour, Jean-Claude-Gilles Colson *detto*, 259n
Bentley, Richard, 61n
Berkowitz, George M., 159n
Berry, Edward, 263 e n, 274n
Betterton, Thomas, 11, 19 e n, 22n, 43, 64n, 65-67, 68 e n, 69, 86, 87, 89 e n, 90, 97n, 98-100, 103, 104, 112n, 126n, 137n, 138n, 208, 221, 307, 321-323
Bevis, Richard W., 58n
Bickerstaff, Isaac, 37
Boaden, James, 155, 161n, 175n
Boiron, Michel (*vedi* Baron)
Boitard, Louis, 340
Bond, William, 131
Booth, Barton, 22n, 86, 87, 90, 92, 110n, 137 e n, 149, 150, 221, 285, 286, 302n, 323
Booth, Michael R., 52n

- Boswell, James, 38n, 58n, 79, 94, 240n, 246n, 293, 294 e n, 295 e n, 296 e n, 297 e n, 298, 300n, 303n, 304n, 306n, 325
- Boteler, Thomas, 72n
- Bowman, James, 99
- Bracegirdle, Anne, 11, 19 e n, 324
- Bradshaw, Lucretia, 112 e n
- Buckingham, John Sheffield, duca di, 112n
- Buckingham, George Villiers, duca di, 37, 64n
- Burbage, Richard, 67n
- Burgh, James, 313, 318n, 325
- Burke, Edmund, 316 e n, 325
- Burnim, Kalman A., 88n
- Callan, Norman, 227n
- Callidio, 127
- Carafa, Carlo, cardinale, 182n
- Carey, George S., 304n
- Carey, Henry, 38
- Carlo Edoardo Stuart, *detto* Bonny Prince Charlie, 324
- Carlo I Stuart, re d'Inghilterra di Scozia e d'Irlanda, 9, 15, 18
- Carlo II Stuart, re d'Inghilterra di Scozia e d'Irlanda, 8, 13, 14, 17, 20, 21, 103, 321
- Carlo XII, re di Svezia, 187
- Carlson, Marvin, 11
- Carneade, 126
- Caryl, John, 68n
- Cassio Severo, 127
- Centlivre, Susannah, 81n, 110n
- Cesare, Gaio Giulio, 181, 204
- Chamberlaine, Frances, 313n
- Chesterfield, Philip Dormer Stanhope, conte di, 39 e n, 40, 223 e n
- Chetwood, William R., 36, 77n
- Chinoy, Helen K., 159n
- Chouillet, Jacques, 222 e n, 223
- Churchill, Charles, 227 e n, 303 e n, 325
- Cibber, Charlotte, 92n
- Cibber, Colley, 22 e n, 23 e n, 24, 25 e n, 31n, 32, 33 e n, 35, 40n, 52, 54 e n, 56, 65n, 68 e n, 73, 79 e n, 83n, 90, 91, 92 e n, 93, 103n, 110n, 137n, 138 e n, 143, 146n, 169n, 186n, 196, 197n, 236n, 200n, 212, 215n, 237n, 242, 248n, 250n, 254n, 268n, 286, 288, 302, 303n, 307n, 322-325
- Cibber, Jane, 92n
- Cibber, Susannah Maria Arne, 31n, 50 e n, 52, 53n, 88 e n, 89, 135, 209, 250n, 252n, 254, 256, 269 e n, 273, 274 e n, 280, 290 e n, 291n, 304, 323, 325
- Cibber, Theophilus, 31 e n, 32, 40n, 50n, 79n, 92n, 93, 146n, 242, 248n, 252n, 269n, 302 e n, 309, 325
- Cicerone, Marco Tullio, 98, 115 e n, 116, 127 e n, 208, 315
- Cimarosa, Domenico, 156
- Clairon, Hyppolite, 155, 161 e n, 175 e n, 176
- Clark, Sandra, 23n, 72n, 188n
- Clark, William S., 89n
- Clive, Catherine *detta* Kitty, 81 e n
- Cobbett, William, 35n
- Cockin, William, 313, 326
- Coffey, Charles, 36
- Cokain, Aston, 248n
- Cole, Toby, 159n
- Collier, Jeremy, 21 e n, 22 e n, 24, 29, 105, 106n, 297, 305, 306n, 322
- Collier, William, 90n
- Colman, George, 61n, 156, 160n, 173, 174, 283
- Colson, Jean-Claude-Gilles (*vedi* Bellecour)
- Congreve, Francis A., 82n
- Congreve, William, 19n, 22n, 23n, 24, 36n, 53n, 64n, 81n, 84, 165n, 202n, 204, 208, 212, 254n, 268n, 322
- Conolly, Leonard W., 33n
- Cooke, William, 81, 82n, 83n, 326
- Corbett, Charles, 217
- Cowper, William, 283
- Coysh, John, 63
- Crasso, Lucio Licinio, 115 e n
- Crean, P.J., 35n
- Cressolles, Louis de, 98

- Cristiano VII, re di Danimarca, 161n
 Cromwell, Oliver, 13 e n, 20
 Crowne, John, 18
 Cumberland, Richard, 52 e n, 87, 88n, 89
 Curll, Edmund, 99
- D'Alembert, Jean-Baptiste Le Rond, 306
 Danchin, Pierre, 59n
 Dancourt, Florent Carton, 182 e n, 183
 Davenant, Alexander, 322
 Davenant, Lady, 64
 Davenant, Sir William, 13, 14 e n, 15, 18n, 19n, 20, 24n, 28n, 46, 63, 64 e n, 67, 72 e n, 104, 138n, 321
 Davico Bonino, Giorgio, 295n
 Davies, Robertson, 52n
 Davies, Thomas, 50 e n, 53n, 56 e n, 92 e n, 135 e n, 156 e n, 205, 213 e n, 326
 Defoe, Daniel, 30
 Delane, Dennis, 237n
 Demostene, 112, 113, 116
 Dennis, John, 30 e n, 129, 137 e n, 322, 323
 Derrick, Samuel, 304n
 Descartes, René, 113n, 132
 Devoto, John, 63 e n
 Diderot, Denis, 85n, 161n, 218 e n, 284, 296 e n
 Dodsley, Robert, 304 e n
 Doggett, Thomas, 22n, 23 e n, 80, 84, 90, 110n, 137n, 158, 165 e n, 166n, 305n, 323
 Domizio Afro, Gneo, 127
 Downes, John, 24 e n, 25, 29, 67 e n, 254n, 322
 Du Bos, Jean-Baptiste, abate, 308 e n
 Dubus, Pierre-Louis (*vedi* Préville)
 Duerr, Edwin, 224n
 D'Urfey, Thomas, 34n
 Dyer, Michael, 281 e n
 Dryden, John, 14n, 18, 19n, 26, 64n, 138, 140, 146n, 208
- Eastcourt, Richard, 307 e n
 Elisabetta I Tudor, regina d'Inghilterra e d'Irlanda, 9, 41n
- Elmy, Mary, 221
 Enrichetta Maria di Borbone, regina d'Inghilterra di Scozia e d'Irlanda, 27
 Enrico II, re di Francia, 182n
 Esopo, Claudio, 114
 Etherege, George, 64n, 248n
- Farnese, famiglia, 9
 Farquhar, George, 44n, 110n, 156, 158n, 242n, 243, 248n, 258n, 269n, 281n, 322
 Field, Nathan, 27n
 Fielding, Henry, 30 e n, 37-39, 40 e n, 60n, 83n, 148n, 212, 215n, 242n, 278n, 311, 324
 Finch, Anne, 305n
 Fiske, Roger, 36n
 Fleetwood, Charles, 80 e n, 92, 179 e n, 324
 Fletcher, I.K., 14n
 Fletcher, John, 64n, 109n, 137n, 160n, 190
 Foote, Samuel, 31 e n, 42, 61, 73 e n, 84n, 93, 177, 178 e n, 179, 180, 181n, 182n, 184n, 186n, 188n, 189n, 190n, 191n, 192n, 193n, 194n, 199n, 200n, 202n, 203n, 205, 279n, 296 e n, 304, 324, 326
 Freeburn, R.D., 14n, 63n
 Freeman, Arthur, 101n
 Füssli, Heinrich J., 164n
- Garrick, David, 11, 28n, 37n, 38, 39n, 41, 42 e n, 43 e n, 48, 50n, 51 e n, 52, 53 e n, 54n, 56, 57, 60, 61 e n, 62 e n, 63, 72 e n, 73, 74, 75 e n, 77, 79, 81n, 82 e n, 83, 84 e n, 85-87, 88 e n, 91-93, 131, 133, 135, 136 e n, 150 e n, 151, 155, 156 e n, 157 e n, 158 e n, 159, 160 e n, 161 e n, 162 e n, 163n, 164n, 165n, 166n, 167 e n, 170 e n, 171, 172n, 173, 175 e n, 176n, 178, 179 e n, 180 e n, 181n, 182n, 183, 186 e n, 187, 188 e n, 189 e n, 190-192, 193 e n, 201n, 204, 205, 208, 211, 213, 218, 220, 224, 225 e n, 227, 229, 232, 236n, 237n, 239, 240n, 241n, 244 e n, 246n, 252n, 254, 256 e n, 257, 258 e n, 259 e n, 262n, 271 e n, 273n,

INDICE DEI NOMI

- 274n, 275, 277 e n, 278n, 279n, 280 e n, 281, 282 e n, 283, 284, 286 e n, 292, 294, 295, 296 e n, 299, 300 e n, 303n, 304, 309n, 311, 312n, 313 e n, 323-326
- Gaspari, Gianmarco, 49n
- Gay, John, 34 e n, 35 e n, 36, 37 e n, 263n, 291n, 323
- Gellio, Aulo, 119n, 315n
- Gentileschi, Giulio, 14
- Gentleman, Francis, 304n, 325
- Ghirelli, Vittorio, 32n
- Giacomo Edoardo Stuart, *detto* The Old Pretender, 323
- Giacomo I Stuart, re d'Inghilterra di Scozia e d'Irlanda, 9
- Giacomo II Stuart, re d'Inghilterra di Scozia e d'Irlanda, 16, 23, 321
- Giffard, Henry, 39 e n, 60n, 62 e n, 244n
- Gildon, Charles, 29 e n, 66 e n, 69 e n, 73, 78, 94, 97, 98 e n, 99, 100, 103n, 106n, 110n, 111n, 112n, 113n, 117n, 120n, 129, 137 e n, 323
- Giorgio I Hannover, re di Gran Bretagna e Irlanda, 17, 323
- Giorgio II Hannover, re di Gran Bretagna e Irlanda, 17, 250n, 323, 325
- Giorgio III Hannover, re di Gran Bretagna e Irlanda, 13, 56, 325
- Goldsmith, Oliver, 58 e n, 70n, 325
- Goodman, Cardell, *detto* Scum, 126 e n
- Granville, George, Lord Lansdowne, 23n, 80
- Gray, Charles H., 206n, 294n
- Gregory, Elizabeth, 221 e n, 250
- Griffiths, Ralph, 217, 218, 220
- Grimm, Frédéric M., 296n
- Guglielmo III d'Orange, re d'Inghilterra di Scozia e d'Irlanda, 16, 17, 21n, 322
- Gustavo III, re di Svezia, 218
- Halkett, Samuel, 222, 223
- Hall, Lillian, 43n
- Hallam, famiglia, 92n
- Hallam, Lewis, 42, 325
- Hallam, Thomas, 179n
- Händel, Georg F., 34n
- Harbage, Alfred, 13n
- Hare, Arnold, 14n, 20n
- Harris, Henry, 321
- Harris, Thomas, 160n
- Hart, Charles, 67 e n
- Havard, William, 235n
- Hayman, Francis, 189 e n
- Henderson, John, 160 e n
- Herbert, Sir Henry, 18 e n
- Heywood, Thomas, 28
- Hiffernan, Paul, 326
- Highmore, John, 146n, 147, 323
- Hill, Aaron, 51n, 59, 73, 74, 92, 94, 129, 130, 131 e n, 132 e n, 133 e n, 134 e n, 135 e n, 136 e n, 137n, 145n, 146 e n, 147, 148 e n, 149 e n, 150, 151, 159, 160n, 222, 223 e n, 224 e n, 225 e n, 226n, 238, 254n, 262n, 297, 317 e n, 324, 325
- Hill, Christopher, 32n
- Hill, John, 73, 77, 78 e n, 79, 93, 94, 158n, 180n, 213 e n, 217, 218, 219, 220, 222, 224n, 226, 227 e n, 228 e n, 229, 236n, 237n, 240n, 241n, 244n, 248n, 250n, 251n, 254n, 258n, 259n, 269n, 272n, 273n, 278n, 279n, 281n, 296n, 297n, 302 e n, 324, 325
- Hippisley, John, 184
- Hoadly, Benjamin, 53n, 155, 246n, 280n, 286n
- Hobbes, Thomas, 28 e n
- Hogarth, William, 36n, 45, 48, 50, 109n, 339-340, 342
- Holliday, Elizabeth, 148 e n
- Hopkins, William, 58
- Hotson, Lesley, 13n
- Howell, Wilber S., 99n
- Hume, David, 153n, 324, 325
- Hume, Robert D., 25n, 35n, 37n, 67n
- Innocenti, Loretta, 72n
- Jodin, M.lle, 85n
- Johnson of Cheshire, Samuel, 37, 184n

- Johnson, Benjamin, 110 e n, 288
 Johnson, Charles, 37
 Johnson, Samuel, 37 e n, 38n, 45, 53n, 58, 81n, 240n, 259n, 293, 294, 296n, 300n
 Jolly, George, 14 e n, 63
 Jones, Henry, 243n
 Jones, Inigo, 172n
 Jonson, Ben, 14n, 62n, 69, 79, 110n, 155, 157n, 158, 163n, 164, 238, 286n
 Josephus, Flavius, 83n
- Kahrl, George M., 39n, 58n, 155, 173n
 Kames, Sir Henry Home, 325
 Keene, Theophilus, 138 e n
 Kelly, Hugh, 303 e n, 304n
 Kemble, John Philip, 240n, 300n
 Kenrick, William, 283
 Killigrew, Charles, 18, 19
 Killigrew, Thomas, 13 e n, 14 e n, 15, 18 e n, 20, 46, 63, 67, 321
 King, Thomas, 61n, 161
 Kirkman, James T., 52n, 211, 212 e n, 213
 Knapp, Mary E., 59n, 228n
 Krutch, Joseph W., 20, 22n, 27n
 Kynaston, Edward, 253 e n, 254
- Lacy, James, 42n
 Laing, John, 222, 223
 Larpent, John, 57n
 Lavater, Johann K., 326
 Law, William, 323
 Le Blanc, Jean-Bernard, abate, 40 e n
 Le Brun, Charles, 109 e n, 322
 Le Faucheur, Michel, 98
 Lee, Nathaniel, 18, 64n, 126 e n
 Lefranc, Jean-Jacques, marchese di Pompi-
 gnac, 175n
 Legge, George, 16n
 Leigh, Anthony, 138 e n, 200n, 257
 Lesage, Alain-René, 150n, 182
 Lessing, Gotthold E., 325
 Lillo, George, 27, 31n, 316n
 Little, David M., 39n, 58n, 155, 173n
 Lloyd, Robert, 77 e n, 87 e n, 94, 283, 284 e n, 285, 290n, 292n, 297n, 303 e n, 325
- Locke, John, 204
 Louthembourg, Philippe Jacques de, 52 e n
 Lowe, Robert W., 25n, 40n, 68n, 221n
 Lowin, John, 67n
 Luciano di Samosata, 98, 116 e n
 Lyttelton, Sir George, 308
- MacIntyre, Ian, 161n
 Mackenzie, Henry, 325
 Macklin, Charles, 11, 26, 51, 62n, 80, 81 e n, 82 e n, 83, 84, 92, 93, 155, 158, 165n, 166n, 179 e n, 180, 184, 186n, 200 e n, 201, 202, 211, 212, 213, 214, 221, 227, 248n, 279 e n, 323, 324
 MacLaughlin, Charles (*vedi* Macklin)
 MacMillan, Dougald, 51n, 57n, 58n
 Maine, Jasper, 116
 Mallet, David, 223, 224
 Manlio Sura, 127
 Maria Stuart, regina d'Inghilterra di Scozia e d'Irlanda, 16, 17, 21n, 322
 Marker, Frederick, 52n
 Marker, Lise-Lond, 52n
 Marlborough, John Churchill, duca di, 204
 Marshall, 146 e n, 147 e n, 148n
 Mason, John, 313, 324
 Massinger, Philip, 27n
 Mecenate, Gaio Cilnio, 204
 Medici, de', famiglia, 9
 Meldolesi, Claudio, 218n
 Michelangelo, 128, 193
 Milhous, Judith, 25n, 35n, 67n
 Miller, James, 182n
 Mills, Mrs (*vedi* Holliday, Elizabeth)
 Mills, William, 171 e n
 Milton, John, 37, 162n, 184n, 238, 266, 281n
 Milward, William, 281 e n
 Mohun, Michael, 67 e n
 Moissy (*vedi* Mouslier de Moissy)
 Molière, Jean Baptiste Poquelin *detto*, 83n, 97n, 148n, 182, 205, 212, 215 e n, 278n
 Molinari, Cesare, 11, 295n
 Montagu, Lady Mary Wortley, 27
 Mossop, Henry, 237n

INDICE DEI NOMI

- Motteux, Peter Anthony, 182n
 Mouslier de Moissy, Alexandre-Guillaume, 205
 Murphy, Arthur, 61, 72n, 85 e n, 93, 94, 120n, 205, 206, 209n, 236n, 291n
- Nerone, Lucio Domizio Enobarbo, 182
 Neuber, Friederike Caroline, 61
 Newton, Isaac, 150, 204
 Nicolini, Nicola Grimaldi *detto*, 305n
 Nicoll, Allardyce, 18n, 26n, 27n, 28n, 36 e n, 54n, 60n, 70 e n, 89, 90n
 Nokes, James, 138, 200n
 Norris, Henry, *detto* Jubilee Dicky, 281
 Nossiter, Maria Isabella, 221 e n, 268 e n
- Oldfield, Anne, 19n, 269 e n, 322
 Oldys, William, 99
 Oman, Carola, 86n
 Omero, 244
 Orazio Flacco, Quinto, 32, 111 e n, 175n, 204, 207 e n, 299n, 302n
 Orrery, Roger Boyle conte di, 65
 Ortega y Gasset, José, 8
 Ortensio Ortalo, Quinto, 114 e n
 Osgood, Charles G., 58n
 Otway, Thomas, 19n, 28, 64n, 66n, 111n, 156, 160n, 187n, 189n, 203n, 252n, 253n, 254n, 277n, 278n, 282n, 292n
 Ovidio Nasone, Publio, 117n, 204
 Owen, Susan J., 19n
- Palmer, John, *detto* Gentleman Palmer, 221, 281 e n
 Paoli, Pasquale, generale, 293
 Papetti, Viola, 36n
 Payne Fisk, Deborah, 19n
 Pedicord, Harry, 31n
 Pepusch, John C., 34n
 Pericle, 8
 Petronio Arbitro, Tito, 101 e n
 Philips, Ambrose, 137n, 221n, 255n, 291n
 Pickering, Roger, 302n, 325
 Platone, 98
 Plutarco, 98, 116
- Polluce, Giulio, 98
 Polo, 84, 119, 315
 Pope, Alexander, 22n, 82, 83, 98, 130, 184n, 200 e n, 206, 207 e n, 208, 247n, 299n, 303n, 308 e n,
 Popple, William, 130, 131 e n, 324
 Porter, Roy, 27n
 Powell, William, 155, 160 e n, 173, 316 e n
 Préville, Pierre-Louis Dubus *detto*, 259n
 Price, Cecil J.L., 26n, 45n, 53n
 Pritchard, Hannah Vaughan, 11, 53 e n, 58, 86, 88 e n, 164n, 167n, 240n, 254, 262n, 267, 291n, 304, 309 e n, 323, 325
 Prynne, William, 21 e n
- Queensberry, duchessa di, 36
 Quin, James, 11, 36 e n, 72, 81, 84, 86-88, 159, 167n, 180, 193 e n, 194-199, 202 e n, 221, 237n, 239, 244n, 255n, 263n, 272n, 280, 281n, 324, 325
 Quintiliano, Marco Fabio, 98, 102, 112n, 114n, 115n, 122n, 127n, 315 e n
- Racine, Jean, 137n, 221n, 254n, 255n, 291n
 Radcliffe, John, 208
 Raffaello, 128
 Rémond de Sainte-Albine, Pierre, 218 e n, 219 e n, 220, 222, 224 e n, 324
 Reynolds, Sir Joshua, 38n
 Rhodes, John, 14n, 19n, 253n, 321
 Riario, Raffaele, cardinale, 8
 Riccoboni, Antoine-François, 11, 251n, 324
 Riccoboni, Luigi, 11, 223n, 323, 324
 Rice, Colin, 21n
 Rice, John, 313, 325
 Rich, Christopher, 17n, 36n, 43, 54, 89, 90, 109n, 126n, 322, 323
 Rich, John, 17n, 36 e n, 43, 62 e n, 63 e n, 90, 167n, 211, 268n, 323, 325
 Richmond, duca di, 217, 226
 Roach, Joseph R., 99n, 112n
 Robinson, John W., 221n
 Robortello, Francesco, 10
 Rochester, John Wilmot, conte di, 64 e n,

- 65, 137n
 Roscio, Quinto, 114, 115, 182, 208
 Roscommon, Wentworth Dillon, conte di, 111n
 Rousseau, George S., 227n
 Rousseau, Jean-Jacques, 293, 297, 305, 306n, 325
 Rowe, Nicholas, 19n, 27 e n, 29, 64n, 80 e n, 88, 97, 156, 208, 235n, 242, 253n, 254n, 267n, 274n, 280n, 291n, 311
 Rubens, Pieter Paul, 193
 Russo, Maria, 42n
 Rutherford, John, 160n
 Ryan, Lacy, 237n
 Rymer, Thomas, 322
- Sandford, Samuel, 68 e n
 Scaligero, Giulio Cesare, 10
 Scouten, Arthur H., 50n
 Seally, John, 283
 Senofonte, 98
 Sesto Tizio, 126
 Shadwell, Thomas, 23n
 Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, conte di, 37, 184n, 321
 Shakespeare, William, 14n, 23 e n, 44, 53n, 59, 60 e n, 61, 67 e n, 68, 70, 71, 72 e n, 73, 76, 77, 82, 97-99, 110n, 119, 120 e n, 122n, 124 e n, 125 e n, 126, 127, 143 e n, 144, 145 e n, 151 e n, 156, 158, 162, 164, 165 e n, 168 e n, 169 e n, 170n, 171, 173, 174n, 176, 181 e n, 186 e n, 187n, 188 e n, 190n, 191n, 192 e n, 193, 195n, 196n, 197n, 198, 200 e n, 202 e n, 203n, 204, 206, 207, 208n, 215, 233, 234n, 236n, 238, 239, 240 e n, 241, 244n, 252n, 253n, 263n, 271n, 273n, 275n, 278n, 286n, 292, 308n, 311
 Sheffield, John (*vedi* Buckingham, duca di)
 Sheridan, Richard B., 52n, 61n, 62n, 157n, 248n, 313n, 324, 326
 Sheridan, Thomas, 167n, 272n, 313 e n, 325
 Siddons, Sarah Kemble, 240n
- Skipwith, Thomas, 322
 Smart, Christopher, 227 e n
 Smith, Adam, 325
 Smith, Edmund, 254n
 Smith, William, *detto* Gentleman Smith, 62 e n
 Smollett, Tobias, 35
 Socrate, 98
 Sofocle, 266
 Southern, Richard, 52n
 Southerne, Thomas, 23n, 64n
 Sparks, Luke, 235n, 274n
 Spencer, Hazelton, 188n
 Spinoza, Baruch, 153n
 Stamper, Francis, 303
 Stanhope, Philip Dormer (*vedi* Chesterfield, conte di)
 Stanislavskij, Kostantin, 84
 Steele, Joshua, 280n, 326
 Steele, Richard, 24 e n, 25, 32, 50n, 90n, 101, 208, 250n, 254n, 302 e n, 307n, 323
 Stephens, Samuel, 149 e n
 Sticotti, Fabio, 218n, 296n, 325
 Stone, George W.jr., 52n, 221n, 273n
 Sturz, Helfrich P., 155, 161 e n, 175 e n, 176n
 Swiney, Owen, 323
- Talma, François-Joseph, 295 e n
 Tasso, Torquato, 112
 Tate, Nahum, 18, 71, 72 e n, 73, 188n, 190n, 191n, 192n, 193 e n, 241n, 244n, 248n, 271n, 275n, 278n
 Taylor, Joseph, 67 e n
 Terenzio Afro, Publio, 24n, 250n
 Tespi, 116
 Theobald, Lewis, 162 e n
 Thomas, David, 14n, 20n
 Thomson, James, 149n, 150n, 308n, 309 e n
 Thomson, William, 34n
 Thornton, Bonnell, 283, 286, 303n
 Trissino, Gian Giorgio, 10
 Tucidide, 236

INDICE DEI NOMI

- Underhill, Cave, 23 e *n*
- Vadé, Guillaume, 182n
- Van Lennep, William, 18n
- Vanbrugh, Sir John, 19n, 20, 22n, 26, 36n, 53n, 56, 64n, 68, 155, 227, 248n
- Verginio Flavo, 127
- Veroli, Sulpizio da, 8
- Verri, Alessandro, 49
- Verri, Pietro, 49
- Vicentini, Claudio, 295n
- Villiers, George (*vedi* Buckingham, duca di)
- Violante, Madame, 268n
- Virgilio Marone, Publio, 112, 204, 236, 263n
- Vittoria Hannover, regina di Gran Bretagna e Irlanda, 43n
- Voltaire, Marie François Arouet *detto*, 48, 51n, 130, 135, 160n, 205, 212, 225, 254n, 262n, 291n, 293
- Walker, John, 93, 94, 136, 311, 313, 317n
- Walker, Thomas, 36 e *n*, 263 e *n*
- Walpole, Horace, 81n
- Walpole, Horatio, 39
- Walpole, Sir Robert, 10, 35, 37-39, 40 e *n*, 323
- Warburton, William, 120n
- Ward, Mrs, 221
- Wesley, John, 312n, 324
- Whitefield, George, 312n
- Whitehead, William, 304 e *n*
- Wilkes, Thomas, 79 e *n*, 80, 325
- Wilkinson, Tate, 50 e *n*, 51 e *n*, 193n
- Wilks, Robert, 22n, 23n, 86, 87, 90, 92, 109n, 137n, 138, 158n, 221, 239, 258 e *n*, 285, 286, 323,
- Wilson, Phoebe de K., 39n, 58n, 155, 173n
- Woffington, Margaret *detta* Peggy, 11, 250n, 268 e *n*, 269 e *n*, 325
- Woodward, Henry, 61n, 62 e *n*, 179n, 243, 280 e *n*, 326
- Wren, Sir Christopher, 8, 9, 14n, 46 e *n*, 47, 48, 54, 339
- Wright, James, 69 e *n*, 322
- Wright, Thomas, 98, 112n, 322
- Wycherley, William, 64n, 98, 101n
- Yates, Mary Ann Graham, 60n, 291n
- Yates, Richard, 60n, 62, 184, 291n
- Yorke, 180n
- Young, Edward, 253n, 255n
- Zoffany, Johann, 164n, 339, 341

FINITO DI STAMPARE
NEL MESE DI MAGGIO 2006
PER CONTO DELLA
CASA EDITRICE LE LETTERE
DALLA TIPOGRAFIA ABC
SESTO FIORENTINO - FIRENZE

STORIA DELLO SPETTACOLO

Collana diretta da Siro Ferrone

FONTI

1. *Comici dell'Arte. Corrispondenze. G.B. Andreini, N. Barbieri, P.M. Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinetti, E. Scala.*
I. *Epistolari*, II. *Schede e Indici.*
A cura di C. Burattelli, D. Landolfi, A. Zinanni. Edizione diretta da S. Ferrone.
2. Bernardino Ricci, *Il Tedeschino ovvero Difesa dell'Arte del Cavalier del Piacere. Con l'epistolario e altri documenti.* A cura di T. Megale.
3. Sara Mamone, *Serenissimi fratelli principi impresari. Notizie di spettacolo nei carteggi medicei. Carteggi di Giovan Carlo de' Medici e di Desiderio Montemagni suo segretario (1628-1664).* Trascrizione in collaborazione con Annamaria Evangelista.
4. *I Gonzaga e l'Impero. Itinerari dello spettacolo. Con una selezione di materiali dall'Archivio informatico Herla (1560-1630).* A cura di Umberto Artioli e Cristina Grazioli. Con la collaborazione di Simona Brunetti e Licia Mari.
5. Laura Mariani, *Lattrice del cuore. Storia di Giacinta Pezzana attraverso le lettere.*
6. Giorgio Strehler, *Memorie. Copione teatrale da Carlo Goldoni.* A cura di Stella Casiraghi. Introduzione di Siro Ferrone.
7. Maria Chiara Barbieri, *La pagina e la scena. L'attore inglese nella trattatistica del '700.* Prefazione di Cesare Molinari.

MANUALI

1. Sandro Bernardi, *Introduzione alla retorica del cinema.*
2. Roberto Alonge, *Ibsen. L'opera e la fortuna scenica.*
3. Roberto Tessari, *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture: 1906-1976.*
4. Maria Russo, *Origini del teatro nordamericano (secoli XVII-XVIII).*
5. Gianni Poli, *Un secolo di teatro francese (1886-1986).*
6. Stefano Soggi, *Miti ed eroi nel cinema.*
7. Cristina Jandelli, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento. Con un dizionario in 68 voci.*
8. Alessandro Pontremoli, *Storia della danza dal Medioevo ai giorni nostri.*
9. *Ingresso a teatro. Guida all'analisi della drammaturgia.* A cura di Annamaria Cascetta e Laura Peja.

SAGGI

1. Stefano Mazzoni, *L'Olimpico di Vicenza: un teatro e la sua «perpetua memoria».*
2. Andrea Chegai, *L'esilio di Metastasio. Forme e riforme dello spettacolo d'opera fra Sette e Ottocento.*
3. Claudia Burattelli, *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento.*
4. Annamaria Cascetta, *Il tragico e l'umorismo. Studio sulla drammaturgia di Samuel Beckett.* Postfazione di S.E. Gontarski.
5. Marcello de Angelis, *Diabolus in Musica. Lingua e pensiero nella musica tra sacro e profano.*
6. Bernhard Diebold, *Il sistema dei ruoli nel teatro tedesco del Settecento.*
7. Franco Perrelli, *Echi nordici di grandi attori italiani.*
8. Bruno Schacherl, *Il critico errante. Anni Sessanta e dintorni a teatro in cerca di Storia.*
9. Gianni Cicali, *Attori e ruoli nell'opera buffa italiana del Settecento.*