

LS

LA STADERA

Collana di Linguistica, Letteratura e Glottodidattica

diretta da

Pasquale Guaragnella

Patrizia Mazzotta

Paolo Pintacuda

I volumi di questa collana sono sottoposti
a un sistema di *double blind referee*

Cristina Consiglio

WILLIAM HAZLITT
LETTORE DI SHAKESPEARE



Volume stampato con il contributo del Dipartimento di Lettere Lingue Arti dell'Università degli Studi di Bari "Aldo Moro" – Progetto di Ateneo 2006-2008 e PRIN 2008 'Il futuro come intreccio'



ISBN 978-88-6760-089-2

2013 © Pensa MultiMedia Editore s.r.l.

73100 Lecce • Via Arturo Maria Caprioli, 8 • Tel. 0832.230435

25038 Rovato (BS) • Via Cesare Cantù, 25 • Tel. 030.5310994

www.pensamultimedia.it • info@pensamultimedia.it

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Sono vietate e sanzionate (se non espressamente autorizzate) la riproduzione in ogni modo e forma (comprese le fotocopie, la scansione, la memorizzazione elettronica) e la comunicazione (ivi inclusi a titolo esemplificativo ma non esaustivo: la distribuzione, l'adattamento, la traduzione e la rielaborazione, anche a mezzo di canali digitali interattivi e con qualsiasi modalità attualmente nota od in futuro sviluppata).

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Chi fotocopie un libro, chi mette a disposizione i mezzi per fotocopiare, chi comunque favorisce questa pratica commette un furto ed opera ai danni della cultura.

INDICE

Ritratto di un critico	7
<i>Macbeth</i>	17
La recita delle passioni	31
<i>Otello</i>	49
Un gioco sconsiderato	65
<i>Amleto</i>	83
Il più amabile dei misantropi	91
<i>Lear</i>	111
Oltre l'artificio	133
Bibliografia	147

Ecco Amleto il Danese, di cui abbiamo letto in gioventù e ancora ci sembra di conservare il ricordo; lui che ha pronunciato quel celebre monologo sulla vita, ha dato consigli agli attori e ha pensato che «la bella architettura della terra fosse una sterile forma e questo firmamento stupendo, questo tetto maestoso solcato di fuochi d'oro, nient'altro che un pestilenziale ammasso di vapori»¹; lui che «non era attratto dall'uomo e nemmeno dalla donna»²; lui che ha parlato con i becchini e filosofeggiato sul teschio di Yorick; il compagno di Rosencrantz e Guildenstern a Wittenberg; l'amico di Orazio; l'amante di Ofelia; lui che era pazzo e fu mandato in Inghilterra; il lento vendicatore della morte di suo padre; lui che visse alla corte di Horwendillus cinquecento anni prima che noi nascessimo, ma di cui ci sembra di conoscere i pensieri come fossero i nostri, perché li abbiamo letti in Shakespeare.

Amleto è un nome: le sue parole e i suoi discorsi sono solo il frutto della mente del poeta. E dunque, non sono veri? Sono veri proprio come i nostri pensieri. La loro verità è nella mente del lettore. Amleto siamo noi. Il dramma ha in sé una verità profetica che va oltre quella storica. Chiunque si sia rabbuiato e intristito per le proprie o per le altrui sventure; chiunque porti con sé dalla nascita un'insolita aria riflessiva e creda di essere stato «fin troppo al sole»³; chiunque

1 W. Shakespeare, *Amleto*, Atto II, sc. II, vv. 303-309. Dove non indicato diversamente, il riferimento ad atto, scena e versi è al testo di *Amleto*.

2 Atto II, sc. II, vv. 314-315.

3 Atto I, sc. II, v. 67.

que abbia intravisto vapori funesti levarsi dal proprio petto e offuscare la luce dorata del giorno e creda che il mondo dinanzi a lui non sia altro che un vuoto privo di significato; chiunque abbia conosciuto «pungoli d'amor sprezzato, arroganza dall'alto e derisione degl'indegni sul merito paziente»⁴; lui che ha sentito la sua mente venir meno e la tristezza svuotargli il cuore come una malattia; lui che ha visto le proprie speranze deluse e la propria giovinezza sconvolta dall'apparizione di strane presenze; lui che non può accettare l'oscura presenza del male girargli intorno come uno spettro; lui che ha visto le sue capacità di azione paralizzate dal pensiero, lui che sente di essere nulla dinanzi all'infinità dell'universo; lui che, preso dall'amarezza del suo animo, è incurante delle conseguenze dei suoi atti e assiste a una rappresentazione come fosse la migliore opportunità per allontanare ulteriormente i mali della vita tramite una pantomima – ecco il vero Amleto.

Questa tragedia fa così parte di noi che ci riesce difficile parlarne. Tuttavia dovremo provarci. Tra i drammi di Shakespeare è quello a cui pensiamo più spesso, poiché è ricco di riflessioni stupefacenti sulla vita umana e poiché il dolore di Amleto diventa, nella sua logica, il resoconto dell'intera umanità. Qualsiasi cosa gli accada, la riferiamo a noi stessi, perché egli stesso si fa strumento di riflessione generale. È un grande filosofo; e ciò che lo rende degno di ascolto è che fa una filosofia dei propri sentimenti e della propria esperienza. Non è un semplice pedante. Se *Lear* mostra i meandri delle passioni, *Amleto* è un esempio perfetto di purezza, originalità e sviluppo imprevedibile del personaggio. Shakespeare è stato il più magnanimo dei poeti ed è in questo dramma che lo dimostra in modo particolare. Non cerca di attirare l'attenzione: lascia che siano il tempo e le circostanze a svelare ogni cosa. L'interesse è suscitato senza sforzo, gli eventi si susseguono naturalmente, i personaggi pensano, parlano e agiscono proprio come se fossero lasciati completamente a loro stessi. Non c'è alcuno scopo prestabilito, nessun punto d'arrivo. Le osservazioni sono suggerite dal procedere della rappresentazione – gli impeti di passione vanno e vengono come melodie portate dal vento. L'intero dramma è un'esatta trascrizione di ciò che sarebbe potu-

4 Atto III, sc. III, vv. 72-74.

to accadere nel regno di Danimarca, in un passato preciso e lontano, prima che vi giungesse l'eco della modernità, tanto nei costumi quanto nella morale. Essere spettatori di una scena simile, in un'epoca simile, aver sentito e visto qualcosa di quel che succedeva, sarebbe già stato interessante a sufficienza. Ma qui siamo più che spettatori. Non abbiamo solo «il palco esterno e gli aspetti della sofferenza»⁵ ma «abbiamo dentro qualcosa che è al di là d'ogni mostra»⁶. Leggiamo i pensieri del cuore, afferriamo le passioni al loro nascere. Altri drammaturghi ci offrono parafrasi e raffinate imitazioni della natura: invece Shakespeare, insieme alle proprie osservazioni, ci dona il testo originale, in modo che ognuno possa giudicare da sé. Questo è il suo maggior pregio.

Il personaggio di Amleto è in sé una pura effusione del genio. Non è un personaggio segnato dalla forza di volontà o dalla passione, ma dalla raffinatezza di pensiero e di sentimento. Amleto non ha nulla dell'eroe; egli è un giovane principe alle prime armi, pieno di vivace entusiasmo e di acuta sensibilità – si fa beffe delle circostanze, si interroga sul caso e disquisisce dei propri sentimenti, costretto dalla singolarità della propria condizione ad allontanarsi dalle sue inclinazioni naturali. Sembra incapace di azioni deliberate, è come se un impulso lo spingesse verso situazioni difficili, senza avere il tempo di riflettere, come nella scena in cui uccide Polonio, o ancora quando altera la lettera che Rosencrantz e Guildenstern porteranno in Inghilterra, in cui è scritta la sua morte. Altre volte, quando più sembrerebbe indotto ad agire, resta disorientato, indeciso, scettico, si trastulla con le proprie intenzioni, finché l'occasione è perduta, e trova sempre qualche scusa per ricadere nell'indolenza dei suoi pensieri. È il motivo per cui si rifiuta di uccidere il Re mentre prega e, con un pizzico di cattiveria, che in realtà è solo una giustificazione al proprio bisogno di una soluzione, rinvia la vendetta a un'occasione più propizia, quando sarà coinvolto in un'azione «che non abbia sapore di salvezza»⁷:

5 Atto I, sc. II, v. 82.

6 Atto I, sc. II, v. 85.

7 Atto III, sc. III, v. 92.

Ora che sta pregando.

Lo farò senz'altro. Lo spedisco in Cielo
e sono vendicato. Devo rifletterci, però.

Un furfante ha ucciso mio padre, ed io,
unico figlio di quel padre, in cambio
lo mando in Cielo. Questo è fargli un regalo
non una vendetta. [...]

Torna al tuo posto, spada, e sappi
che dovrai colpirlo in modo più orribile:
quando sarà ubriaco, addormentato o in furia⁸.

Egli è il principe dei filosofi e poiché non può rendere la propria vendetta perfetta, secondo l'idea più pura che il suo desiderio possa concepire, la abbandona del tutto. Così esita nel prestar fede ai consigli del fantasma, escogita la scena della rappresentazione per avere una prova più sicura della colpevolezza di suo zio e poi, soddisfatto della conferma ai propri sospetti e del successo dell'esperimento, si ferma piuttosto che agire di conseguenza. È tuttavia consapevole della propria debolezza, quasi fosse una colpa, e cerca di farsene una ragione⁹.

Quale accusa mi fanno le occasioni
che spronano la mia lenta vendetta!
E che cos'è mai l'uomo se l'impiego
del suo tempo è soltanto nel dormire
e nel mangiare? Non più che una bestia.
Certo colui che ci creò con largo
giudizio, atti a guardare avanti e indietro,
non ci largì questo divino dono
perché ammuffisse inoperoso. E sia
oblio bestiale oppure il vile scrupolo
di meditare troppo su un evento
(e allora nel pensiero son tre parti
di codardia e una sola di saggezza),
io sto qui a dire «devo farlo» quando
ho causa mezzi forza e volontà
per compierlo. Gli esempi che mi esortano

8 Atto III, sc. III, vv. 73-79 e vv. 88-90.

9 Cfr. W. Hazlitt, «Mr Kean's Hamlet», in *A View of the English Stage* (V, 185-6).

son grandi come il mondo. Ecco un esercito forte e costoso, e lo conduce un principe delicato e gentile che si gonfia d'una divina ambizione ed osa far beffe all'invisibile, esponendo ciò che è mortale ed insicuro a quanto la Fortuna, la morte ed il pericolo arrischiano, anche per un guscio d'uovo. Essere grandi non è agitarsi senza grandi argomenti: è battersi da prodi anche per una paglia, se l'onore è in gioco. Ed io che ho un padre ucciso ed una madre insozzata (il sangue e la ragione ne son travolti) dormo, e a mia vergogna qui ventimila uomini s'accostano, per una fantasia o per uno scherzo della fama, alla tomba come a un letto, per un palmo di terra, oggetto d'una contesa a queste schiere incomprendibile, per un palmo di terra che nemmeno basta a coprire i morti? Oh no, se il mio pensiero è degno, sia tinto di sangue!¹⁰

E ancora non fa nulla; e il continuo rimuginare sulla propria debolezza è solo un'altra occasione per fermarsi ancora. Non è per mancanza di devozione nei confronti di suo padre o per orrore nei confronti del suo assassinio che Amleto è così dilatorio, ma per quel suo gusto di temporeggiare riflettendo sull'enormità del crimine e ridefinire gli schemi della propria vendetta, piuttosto che affrettarsi nel metterli in pratica. La sua passione dominante è pensare, non agire: e qualunque possibilità che stimoli tale propensione lo allontana immediatamente dalle sue precedenti intenzioni.

La perfezione morale di questo personaggio è stata messa in discussione, crediamo, proprio da coloro che non l'hanno compresa. Amleto è più interessante di chi rispetta le regole: affabile, anche se non privo di difetti. I tratti etici di «quel sofista nobile e liberale»¹¹

10 Atto IV, sc. IV, vv. 32-66.

11 Citazione da *Characters of Dramatic Writers* (1808) di Charles Lamb.

(come Shakespeare è stato giustamente definito) non mostrano alcuna grigia austerità morale. I suoi drammi non traggono spunto da *The Whole Duty of Man* o da *The Academy of Compliments*!¹² Lo confessiamo, ci sorprende la mancanza di sensibilità di chi si sorprende della mancanza di sensibilità di Amleto. Se il suo comportamento è brusco, forse dipende dalle abitudini dell'epoca, o piuttosto da un eccesso di finezza intellettuale che lo rende inadatto alle regole del vivere comune come a compiere la sua vendetta. Si può dire che egli sia soggetto solo al tribunale dei suoi pensieri, troppo interessato al mondo astratto della contemplazione per prestare la dovuta attenzione alle conseguenze concrete delle sue azioni, che appaiono così scardinate, fuori dal tempo. Con Ofelia si comporta in modo naturale, considerato il suo stato. È solo falsa severità. È l'effetto di una speranza delusa, di un amaro rimpianto, di un amore sospeso ma non annullato dalla confusione di quel che lo circonda! Non possiamo però perdonargli la mancanza di gentilezza nel corteggiarla, nonostante gli orrori naturali e sovranaturali cui assiste. Quando «lo spettro di suo padre era in armi»¹³, per il figlio non era il momento di pensare all'amore. Non poteva sposare Ofelia, né ferirla spiegandole il motivo del suo allontanamento, al quale egli stesso non osava pensare. Ci sarebbero voluti anni per giungere a una spiegazione chiara delle sue ragioni. La sua mente era così tormentata che egli non avrebbe potuto comportarsi altrimenti. La sua condotta non contraddice ciò che egli afferma quando assiste al funerale di Ofelia:

Amavo Ofelia; nemmeno l'amore
di quarantamila fratelli farebbe tornare il conto
del mio amore¹⁴.

Nulla potrebbe essere più toccante e più dolce delle parole che la regina dedica a Ofelia gettando fiori sulla sua tomba:

12 *Whole Duty of Man* (1659), popolare trattato di etica di autore sconosciuto. *Academy of Compliments, or the whole Art of Courtship, being the rarest and most exact way of wooing a Maid or Widow, by the way of Dialogue or complimentary Expression* (1655 e 1669).

13 Atto I, sc. II, v. 253.

14 Atto V, sc. I, vv. 273-275.

Dolci fiori alla dove Ofelia: addio.
Io speravo che tu diventassi la sposa
del mio Amleto; pensavo che con questi
avrei adornato il tuo letto di sposa
e non già che avrei dovuto spargerli sulla tua tomba¹⁵.

Shakespeare era un vero maestro nel mostrare la mutevole natura del carattere umano, e qui vediamo la Regina, per alcuni aspetti così crudele, per altri non priva di sensibilità e affetto. Ofelia è un personaggio troppo commovente per poterne parlare. O rosa di maggio, o fiore prematuramente appassito! Il suo amore, la sua pazzia, la sua morte, sono descritti con le più sincere note di tenerezza e di passione. Solo Shakespeare avrebbe potuto disegnare un tale personaggio, e non vi è nulla di simile, se non in qualche antica ballata d'amore¹⁶. Suo fratello Laerte non è molto convincente: è troppo colerico e violento e ha un che di spavaldo. Polonio è un personaggio perfetto nel suo genere; non vi è alcun fondamento nelle obiezioni alla coerenza del suo ruolo. Si dice che egli si comporti in modo sciocco ma parli in modo molto assennato. Non c'è incoerenza in questo. O ancora, che prima parli in modo saggio e poi in modo assurdo; che il consiglio dato a Laerte sia molto giudizioso, mentre quello dato al Re e alla Regina a proposito della pazzia di Amleto sia davvero ridicolo. Ma il primo lo dà in virtù di padre, ed è sincero; l'altro lo dà solo in quanto cortigiano, ficcanaso, e di conseguenza è invadente, ciarliero e impertinente. In breve, Shakespeare è stato accusato di incoerenza sia per quanto riguarda Polonio, sia per altri personaggi, solo perché ha messo in luce la naturale differenza esistente tra le ragioni e le abitudini morali degli uomini, tra l'assurdità delle loro idee e l'assurdità dei loro moventi. Polonio non è uno

15 Atto V, sc. I, vv. 247-249.

16 Nel racconto della morte di Ofelia, un amico ha sottolineato un esempio della precisione con cui il poeta ha osservato la natura: «C'è un salice che cresce di sbieco sul ruscello, / e riflette le sue bianche foglie sull'acqua» (Atto IV, sc. VII, vv. 167-168). L'interno delle foglie del salice, vicine all'acqua, è di un colore biancastro e dunque il loro riflesso sarà bianco. Nota di Hazlitt. L'amico cui Hazlitt fa riferimento potrebbe essere Charles Lamb (Cfr. J. Zeitlin, *Hazlitt on English Literature*, Oxford University Press, New York 1913, p. 360). Hazlitt farà propria questa osservazione in *Lectures on the English Poets* (V, 49).

sciocco, ma egli lo rende tale. La sua insensatezza, nei fatti e nelle parole, dipende dall'inadeguatezza delle sue intenzioni.

Non amiamo vedere rappresentati i drammi del nostro autore, e meno di tutti *Amleto*. Non c'è dramma che soffra altrettanto nell'essere portato sulla scena. Amleto stesso sembra impossibile da interpretare. Mr Kemble lo interpreta male perché manca di varietà e naturalezza. Il personaggio di Amleto è fatto di versi cangianti; ha la mutevolezza di «un'onda del mare»¹⁷. Mr Kemble lo interpreta come un uomo in armi, di fermi propositi, che cammina dritto per la sua strada, il che è tanto lontano dalla grazia innata e dalla pura suscettibilità del personaggio quanto lo sono i tratti bruschi e gli scatti improvvisi che Mr Kean ha introdotto nella sua parte. L'Amleto di Kean è troppo irascibile e sconsiderato, quello di Kemble troppo studiato e formale. Le sue maniere sono troppo forti e determinate. Nelle osservazioni e nelle risposte più banali egli infonde una severità troppo veemente. Non c'è nulla di tutto questo, in Amleto. Amleto in realtà è assorto nelle sue riflessioni e semplicemente pensa ad alta voce. Dunque non bisognerebbe tentare di sottolineare ciò che dice degli altri con uno studiato eccesso di enfasi o di maniera; non bisogna *parlare* ai suoi ascoltatori. Nella sua interpretazione dovrebbe esserci qualcosa in più del gentiluomo e dello studioso e meno dell'attore. Una pensosa aria di tristezza dovrebbe posarsi sulla sua fronte, non un tono costante di grigia mestizia. Egli è pieno di debolezze e di malinconie, ma non c'è asprezza nella sua indole. È il più amabile dei misantropi.

17 W. Shakespeare, *Il racconto d'inverno*, atto IV, sc. IV, v. 141.

Il più amabile dei misantropi

«His tragedy seems to be skill, his comedy to be instinct»¹. Così scriveva Samuel Johnson parlando di Shakespeare e individuando, secondo un preciso contrappunto, nelle sue tragedie il frutto di studi e di esperienza, dove le commedie portavano con sé i tratti di un'innata predisposizione del Bardo. Tra le lunghe e dettagliate riflessioni sul canone shakespeariano affidate alla sua *Preface* del 1765, ve ne sono alcune dedicate al ruolo dello spettatore di una rappresentazione teatrale. Johnson scriveva che «the drama is credited with all the credit due to a drama, as a just picture of a real original» e che l'unico modo per trarre piacere dalla rappresentazione di una tragedia è nella consapevolezza che lo spettatore ha della finzione alla quale sta assistendo. Se davvero egli li credesse reali, non ne trarrebbe più alcun piacere, ma solo sconcerto e orrore. Johnson negava il principio dell'immedesimazione, la possibilità che il pubblico si commuovesse o tremasse di paura insieme agli attori sul palcoscenico o, ben più grave, insieme ai personaggi rappresentati.

Proprio quella capacità di coinvolgere palchi e platee che negli stessi anni decretava la fortuna sulle scene londinesi di un attore come David Garrick. Portando in scena la forza travolgente dei grandi eroi tragici shakespeariani, Garrick si faceva autore e interprete di una vera e propria rivoluzione culturale, intervenendo sui copioni, tagliando o recuperando scene omesse in edizioni precedenti del canone e accompagnando al lavoro editoriale un accurato lavoro sulla messa in scena.

1 J. Hawkins (ed.), *The Works of Samuel Johnson, LL. D.: together with his Life*, cit., vol. IX, p. 250.

Memorabile il suo Amleto, interpretato ben novanta volte tra il 1741 e il 1776. Solo nel 1763 Garrick pubblica la propria versione del testo shakespeariano, nella quale, per esempio, Polonio non è più il tradizionale *buffoon* ma una spia che annoda intrighi, una figura più seria e pericolosa e affatto comica. Il cambiamento più significativo e sconvolgente riguarda però gli interventi di sull'atto quinto. Nel 1772 Garrick realizzò quella che venne definita «a drastic and shocking revision», eliminando la scena dei *gravediggers* e modificando l'epilogo della tragedia in direzione di una improbabile riconciliazione tra Orazio e Laerte, implorata da Amleto ormai in punto di morte.

Nelle prime rappresentazioni di Garrick dell'Amleto «there was a certain exaggerated warmth and testiness, a tendency to railing which he afterwards toned down into a calmer and more meditative humour». C'erano anche delle pause irregolari che interferivano seriamente col senso di quello che diceva. All'apparizione del fantasma il suo volto esprimeva orrore e, nel rivolgersi allo spettro, la sua voce tremava, come piena di timore. Così, come fu acutamente notato, egli recitava anche *per* il fantasma, e lo rendeva terribile al pubblico quanto lo era per lui. Dopo aver pronunciato il verso «Angels and ministers of grace, defend us!», piombava in una tale pausa di silente stupore che a Dublino molti pensarono avesse dimenticato la parte! Le orecchie degli spettatori erano così abituate alla sonora declamazione che una pausa non dovuta sarebbe apparsa come una sorpresa.

Nelle prime interpretazioni di Amleto sembrò che seguisse l'abitudine di altri attori di sguainare la spada contro Orazio che avrebbe voluto impedirgli di seguire lo spettro e, ancora, all'ingresso del fantasma in scena, i due amici cercano di trattenerlo ma lui fa di tutto per liberarsi dalla loro presa, anche se in realtà sarebbe stato molto più naturale restare immobili e intimoriti. Nella scena con Ofelia è troppo brusco, come se egli dimenticasse di essere stato il suo amante.

Negli anni in cui la carriera di Garrick volgeva al termine, un fisico tedesco di nome Lichtenberg, amante dell'Inghilterra, attento osservatore e abile scrittore, durante uno dei suoi viaggi oltremarica compì uno studio del grande attore nei passaggi principali della sua interpretazione. Quel che lo colpì in particolare fu il perfetto agio, la libera interpretazione e la grazia di ogni parte del suo corpo, una grazia che Lichtenberg aveva osservato solo nei francesi vissuti nelle

corti. Quando Garrick faceva il suo ingresso sul palco, senza dover parlare o esprimere col suo volto o con un gesto alcuna emozione particolare, tuttavia attirava l'attenzione del pubblico. Tutti gli altri attori al confronto sembravano solo dei burattini.

Agli occhi di Lichtenberg Shakespeare appariva come una sorta di comune denominatore nella cultura inglese, con Garrick suo interprete². In una delle sue lettere dall'Inghilterra, egli sottolineava quanto Garrick fosse rapido nel percepire gli umori del pubblico e nel suscitare un applauso o creare un momento di silenzio qualora ne avvertisse la mancanza e la necessità.

Now, dear B., you shall see him through my eyes in a few scenes. I will today take those from Hamlet, where the ghost appears to him. You know him already in these scenes from Master Partridge's excellent description in *The Foundling*. Mine shall not supersede this, but only explain it³.

Interessante il riferimento a Fielding. Segue una descrizione puntuale dei personaggi in scena, dei loro abiti, dei loro gesti, dell'atmosfera, una notte fredda e oscura che avvolge ogni cosa nel silenzio più assoluto, al punto che i volti immobili degli spettatori avrebbero potuto sembrare figure dipinte sulle pareti del teatro:

Hamlet appears in a black dress, the only one in the whole court, alas! still worn for his poor father, who has been dead scarce a couple of months. Horatio and Marcellus, in uniform, are with him, and they are awaiting the ghost; Hamlet is folded his arms under his cloak and pulled his hat down over his eyes; it is a cold night and just twelve o'clock; the theatre is darkened, and the whole audience of some thousand are as quiet, and their faces as motionless, as though they were painted on the walls of the theatre; even from the farthest end of the playhouse one could hear a pin drop⁴.

2 M.L. Mare and W.H. Quarrell (translated and annotated by), *Lichtenberg's Visits to England as described in His Letters and Diaries*, Clarendon Press, Oxford 1938.

3 *Letters from England*, being articles which appeared in the Deutsches Museum in 1776 and 1778, addressed to the Editor, Heinrich Christian Boie, p. 9.

4 *Ibidem*.

All'apparire del fantasma, l'Amleto di Garrick non ha ancora pronunciato neppure una parola, lascia siano le braccia, le mani, l'espressione della bocca, nel silenzio, a trasmettere lo stupore mescolato al terrore:

Suddenly, as Hamlet moves towards the back of the stage slightly to the left and turns his back to the audience, Horatio starts and, and saying: 'Look, my lord, it comes,' points to the right, where the ghost has already appeared and stands motionless, before anyone is aware of him. At these words Garrick turns sharply and at the same moment staggers back two or three paces with his knees giving way under him; his hat falls to the ground and both his arms, especially the left, are stretched out nearly to their full length, with the hands as high as his head, the right arm more bent and the hand lower, and the fingers apart; his mouth is open: thus he stands rooted to the spot, with legs apart, but no loss of dignity, supported by his friends, who are better acquainted with the apparition and fear lest he should collapse. His whole demeanour is so expressive of terror that it made my flesh creep even before he began to speak. The almost terror-struck silence of the audience, which preceded the appearance and filled one with a sense of insecurity, probably did much to enhance this effect⁵.

Finché egli invoca le potenze del cielo, con voce tremante, in un soffio di fiato, e in quell'invocazione racchiude tutto quel che la scena ancora non aveva descritto, l'incapacità di provare a raccontare l'incursione del sovrannaturale. E ancora Amleto, con gli occhi fissi sul fantasma, prova impazienza per la stretta in cui i suoi compagni lo trattengono e sguaina la spada contro di essi e contro chiunque volesse scoraggiarlo dal seguire lo spettro:

At last he speaks, not at the beginning, but at the end of a breath, with a trembling voice: 'Angels and ministers of grace defend us!' words which supply anything this scene may lack and make it one of the greatest and most terrible which will ever be played on any stage. The ghost beckons to him; I wish

5 Ivi, p. 10.

Il più amabile dei misantropi

you could see him, with eyes fixed on the ghost, though he is speaking to his companions, freeing himself from their restraining hands, as they warn him not to follow and hold him back. But at length, when they have tried his patience too far, he turns his face towards them, tears himself with great violence from their grasp, and draws his sword on them with a swiftness that makes one shudder, saying: 'By Heaven! I'll make a ghost of him that lets me.' That is enough for them⁶.

Amleto resta in guardia, promette al fantasma di suo padre di seguirlo finché l'apparizione abbandona la scena. Per un istante ancora il Principe di Danimarca rimane immobile, brandendo la spada, poi lentamente inizia a seguire lo spettro, fermandosi ad ogni passo, con i capelli scompigliati dallo spavento, senza più respiro:

Then he stands with his sword upon guard against the spectre, saying: 'Go on, I'll follow thee,' and the ghost goes off the stage. Hamlet still remains motionless, his sword held out so as to make him keep his distance, and at length, when the spectator can no longer see the ghost, he begins slowly to follow him, now standing still and then going on, with sword still upon guard, eyes fixed on the ghost, hair disordered, and out of breath, until he too is lost to sight⁷.

Un boato di applausi accompagna l'uscita di scena di Amleto. Un vero trionfo, per l'attore e per il drammaturgo, scrive Lichtenberg, talenti insuperati:

You can well imagine what loud applause accompanies this exit. It begins as soon as the ghost goes off the stage and lasts until Hamlet also disappears. What an amazing triumph it is. One might think that such applause is one of the first playhouses in the world and from an audience of the greatest sensibility would fan into flame every spark of dramatic genius in a spectator. But then one perceives that to act like Garrick and to write like Shakespeare are the effects of very deep-seated causes. They are certainly imitated; not they, but rather their

6 Ibidem.

7 Ibidem.

phantom self, created by the imitator according to the measure of his own powers. He often attains to and even surpasses this phantom, and nevertheless falls far short of the true original. The house-painter thinks his work as perfect as, or even more so than that of the artist. Not every player who can always command the applause of a couple of hundred people or so is on that account a Garrick; and not every writer who has learnt the trick of blabbing a few so-called secrets of human nature in archaic prose, outraging language and propriety by his bombast, in on that account a Shakespeare⁸.

Amleto può non esser stato il miglior ruolo interpretato da Kemble⁹, ma è sicuramente quello che portò in scena più di frequente. Fu nei panni di Amleto che si presentò per la prima volta al pubblico londinese, al Drury Lane Theatre, il 30 settembre 1783. Vent'anni dopo, il 24 settembre 1803, inaugurò la sua carriera al Covent Garden Theatre con lo stesso ruolo. Al di là di un 'vuoto' tra il 1789 e il 1795, lo interpretò in ogni stagione londinese. Quando giunse al suo 'giro di rappresentazioni d'addio', nel maggio e giugno del 1817, lo ripropose ben tre volte.

Fin dall'inizio le sue interpretazioni furono controverse. Coloro che erano abituati al mercuriale Garrick, trovarono Kemble troppo lento e solenne, «too stately and formal». Dall'altro lato fu accusato di eccessiva novità poiché introdusse un numero straordinario di 'nuove letture' e non tutte incontrarono il gusto del pubblico. Egli allontanava la spada dal Fantasma invece di puntarla contro di lui mentre lo seguiva fuori dal palco; si inginocchiava quando il Fantasma scompariva nella terra; quando Polonio gli chiedeva cosa leggesse, l'Amleto di Kemble strappava un foglio e gli rispondeva «Slanders, Sir»; ometteva i consigli agli attori, posava la testa sul grembo di Ofelia durante *the Play scene*.

A proposito delle revisioni dei testi teatrali operate da Kemble, Leigh Hunt chiedeva che nel teatro tragico non fossero soppressi, bensì scoperti e rivelati particolari:

8 Ivi, p. 11.

9 Cfr. C.H. Shattuck, *John Philip Kemble Promptbooks*, 6 vols., published for The Folger Shakespeare Library, University Press of Virginia, Charlottesville 1974, vol. II.

Something genuine and unconscious, something that moved, looked, and spoke solely under the impulse of the immediate idea, something as natural in his way [...] as the man who enters his room after a walk, takes off his hat, pinches off one glove and throws into it, gives a pull down to his coat or a pull up to his neckcloth, and makes up the fire-place with a rub of his hands and a draught of his air through his teeth¹⁰.

Quel che è certo è che Kemble aveva studiato il ruolo con grande cura. Una volta, quando il suo amico John Taylor lo convinse ad apportare alcuni cambiamenti ad un copione, disse «Now, Taylor, I have copied the part of Hamlet forty times and you have obliged me to consider and copy it once more»¹¹.

Dalla sua esperienza più che trentennale sono giunte a noi due opinioni opposte. Una è resa perfettamente da quella dura metafora usata da Hazlitt, per cui «he played it like a man in armour, with a determined inveteracy of purpose, in one undeviating straight line»¹². L'altra ci viene offerta da quel meraviglioso ritratto di Sir Thomas Lawrence – un'incisione tratta dal dipinto è oggi conservata nell'archivio della National Portrait Gallery di Londra –, in cui Kemble è nella scena del cimitero, «tall, aspiring, ardent, romantically graceful»; un Amleto in abiti scuri, come voleva la tradizione, col teschio nella mano destra e lo sguardo rivolto verso l'alto, forse verso il cielo, con un'aria interrogativa, quasi inquisitoria; come a voler chiedere ragione di qualcosa o a reclamare giustizia. È uno sguardo deciso, affatto casuale, per nulla distratto. Sia che il dipinto di Sir Thomas Lawrence debba più alla realtà dell'attore o alla sensibilità dell'artista, esso ha fornito un'immagine che ha dominato l'idea popolare di Amleto per almeno un secolo.

Kemble pubblicò le versioni dei suoi copioni nel 1796, nel 1797, e poi nel 1800, 1804, 1808, 1811 e 1814. Per grandi linee Kemble adottò la versione pubblicata nel 1751 dagli editori Knapton e poi ripubblicata una dozzina di volte con piccole variazioni, la cui prin-

10 L.H. and C.W. Houtchens (ed. by), *Leigh Hunt's Dramatic Criticism*, New York 1949, p. 113.

11 J. Taylor, *Records of my Life*, J&J Harper, New York 1830, p. 270.

12 W. Hazlitt, «Mr Kemble's Retirement», in *A View of the English Stage* (V, 377).

cipale caratteristica era una riduzione della durata. La storia di Fortebraccio e delle guerre norvegesi, nonostante i riferimenti nella prima e nell'ultima scena, è omessa. Gran parte dei consigli di Laerte a Ofelia, tutti i consigli di Polonio a Laerte e tutta la scena tra Polonio e Reynaldo, circa trentacinque versi della conversazione tra Amleto e Rosencrantz e Guildenstern durante il loro primo incontro, tutto omesso. *The Mousetrap* è molto ridotto. Omessa anche la scelta di Amleto di non uccidere il Re mentre prega, come anche circa quaranta versi del dialogo tra Amleto e Gertrude. Mancano molti passaggi del quarto atto e il soliloquio «How do all occasions do inform against me». Del quinto atto mancano il racconto di Amleto del viaggio in mare, l'ingresso di *a Lord* per portare il messaggio di Osrick e molti dei versi che seguono la morte di Amleto. Nella versione del 1804 Kemble ha appuntato persino la somma della durata dei cinque atti, per un totale di tre ore e diciotto minuti.

Laddove Kemble era di temperamento neoclassico, Kean era romantico, laddove Kemble aveva uno stile regolare, coerente e costante, Kean era disordinato e frammentario, e subito si distinse dai precedenti Amleti. Basti pensare al modo in cui prometteva allo spettro del padre «Though hell itself should gape», con un tono basso e deciso, in totale opposizione rispetto a quanto avesse fatto qualunque altro interprete.

Nel corso del diciottesimo secolo Amleto fu studiato e compreso sempre più attraverso la lettura, oltre che tramite le rappresentazioni. Con i romantici vi sarà una cesura netta rispetto al passato, con critici quali Lamb e Hazlitt, entrambi inveterati *playgoers*, i quali negavano l'adeguatezza del teatro nei confronti dell'immaginazione shakespeariana così come la si poteva cogliere dalla lettura delle sue opere.

Nella raccolta dei *Characters* il saggio dedicato alla tragedia del principe di Danimarca¹³ è esemplare. Hazlitt in prima battuta traccia un ritratto di Amleto elencando i suoi tratti tipici. Ricordate? – sembra chiedere ai lettori – Amleto il Danese, colui che pronunciò quel famoso monologo, che dette consigli agli attori, il compagno di Rosencrantz e Guildenstern, l'amico di Orazio, l'amante di Ofelia, il vendicatore della morte di suo padre!

13 W. Hazlitt, «Hamlet», in *Characters of Shakespeare's Plays* (IV, 232-7).

E subito dopo aver richiamato alla mente dei suoi lettori il celebre Amleto come si fa con una vecchia conoscenza, rivela loro: «Hamlet is a name; his speeches and sayings but the idle coinage of the poet's brain», Amleto è solo un nome e i suoi discorsi, le sue azioni, così come tutto ciò che lo riguarda, le sue relazioni con Orazio, Ofelia e tutti gli altri, sono solo frutto della mente di un poeta, anzi *del* poeta, nulla più. Dunque non sono veri, non sono reali? Certo che lo sono, e poi aggiunge una frase bellissima: le parole di Amleto, i suoi discorsi, i suoi ragionamenti sono *veri* quanto sono *veri* i nostri pensieri.

Che strano. Avrebbe potuto scrivere 'sono veri come il libro che avete tra le mani, come la poltrona alla quale siete seduti'. No: «they are as real as our own thoughts. Their reality is in the reader's mind». La loro realtà è nella mente del lettore, un altro modo per dire, è il lettore che *crede* siano veri come crede ai propri pensieri. Quasi una questione personale, tra lettore e opera. Hazlitt però poi sposta ulteriormente il piano delle proprie considerazioni e aggiunge un'altra frase ancora, indimenticabile: «It is we who are Hamlet», Amleto siamo noi.

Amleto siamo noi ogni volta che ci sentiamo come lui, tristi, malinconici, ogni volta che avvertiamo un senso di disagio, ecco dov'è «il vero Amleto». Il merito non è del lettore, però, che 'si sente come Amleto', il merito è sempre, naturalmente, di Shakespeare, che lascia che le riflessioni dell'eroe tragico non restino confinate nello spazio che il suo personaggio occupa all'interno della tragedia, ma possano essere riferibili all'umanità intera. Non solo. Se gli altri drammaturghi offrono solo raffinate parafrasi del 'libro della natura', Shakespeare offre il testo originale di quel libro, arricchito, per di più, dalle osservazioni del suo genio. «This is a very great advantage».

Da qui, seguendo uno schema comune a quasi tutti i saggi della raccolta, dopo alcune osservazioni di carattere generale, Hazlitt procede con un'analisi dei protagonisti del dramma, riprendendo quell'idea del personaggio shakespeariano come 'essere vivente', capace di emozioni e pensieri, anticipata proprio nella recensione all'opera di Schlegel¹⁴.

14 W. Hazlitt, «Schlegel on the Drama», in *Contributions to the Edinburgh Review* (XVI, 57-99).

Si sofferma ancora a lungo su Amleto, sottolineando le occasioni in cui, nel corso della storia, egli è lento, dilatorio, esita nel prestar fede ai consigli ricevuti, rimugina sulla propria debolezza. Non è la devozione per suo padre e neppure l'orrore per il suo assassinio quel che trattiene Amleto dal compiere un'azione risolutiva, secondo Hazlitt. La sua passione dominante è pensare, non agire, e così proprio gli elementi che lo inducono a pensare lo allontanano dalla propria intenzione di compiere un'azione.

Quindi, partendo dalle relazioni che legano Amleto agli altri personaggi, Hazlitt descrive Ofelia, «troppo commovente per poterne parlare», un personaggio unico, che solo Shakespeare avrebbe potuto disegnare con simili note di tenerezza. Suo fratello Laerte, invece, non è affatto convincente, troppo collerico, spavaldo, violento. Polonio è perfetto nel suo genere, perché nel caratterizzarlo Shakespeare distingue due ruoli, mostra Polonio nei panni di padre e di cortigiano e mostra come secondo i ruoli egli si comporti prima in modo coscienzioso e poi ruffiano, pronunciando battute diverse, come diversi secondo le circostanze, scrive Hazlitt, sono nella realtà i moventi delle azioni compiute quotidianamente dagli uomini.

Peccato che il dramma di Amleto soffra terribilmente la messa in scena, secondo Hazlitt, più di ogni altro tra i drammi del 'nostro autore'. E il critico teatrale lo sapeva bene, perché più volte aveva assistito alle sue interpretazioni e più volte, nelle sue recensioni, si era soffermato in maniera particolare sulla bellezza della tragedia come opera inimitabile, piuttosto che sulle qualità dei suoi interpreti. Era come se vi fosse sempre un 'ma' a sminuire le loro doti, a segnare il limite irraggiungibile della perfezione di quel personaggio.

In un articolo del marzo 1814, pubblicato su «The Morning Chronicle»¹⁵, Hazlitt, nel recensire una delle prime interpretazioni di Edmund Kean – il suo preferito – anticipa alcune considerazioni che svilupperà nel saggio dei *Characters* a proposito della fortuna della tragedia shakespeariana in cui è come se i personaggi quasi vivessero di vita propria, «as they would do, if they were left to themselves». Tra i tanti, Amleto probabilmente, scrive Hazlitt, è il più difficile da rappresentare, è come se si dovesse interpretare un'ombra o un'onda

15 W. Hazlitt, «Mr. Kean's Hamlet», in *A View of the English Stage* (V, 185-9).

del mare, perché l'interesse suscitato dal personaggio è dovuto ai suoi pensieri, non alle sue azioni, come spiegherà poi più dettagliatamente nei *Characters*.

L'annuncio della sua interpretazione in *Amleto* fu motivo di eccitazione generale. C'era una tale confusione che era impossibile sentire la musica dell'orchestra, una confusione che continuò anche durante la prima scena del dramma, al punto che nessuno udì le parole pronunciate dallo spettro durante la sua prima apparizione.

Non appena, però, fu riunita la corte reale della Danimarca, il silenzio scese su ogni cosa. Ecco fa il suo ingresso il Principe Amleto, «slow-paced, his countenance expressive of sorrow over-deep for words, his air full of grief». E poi, poco dopo alla vista del Fantasma di suo padre,

His surprise on beholding his father's ghost, his confidence in following his steps, the sorrow and reverence mingling in his voice when he addressed it, were full of poetry and power. In the scene where he broke from his friends to follow this distressed shade, he kept his sword pointing behind him to prevent them following him, instead of holding it before him to protect himself from the spirit, as had formerly been done¹⁶.

La novità dell'interpretazione di Kean, come sottolineato dalle pagine di «*The Examiner*», era nel tralasciare tutti i trucchi di scena, i gesti improvvisi e smisurati ai quali il pubblico era ormai abituato, e lasciare che fosse il suo cuore a parlare, non la sua memoria, o almeno così sembrasse. Lo stile di Kean era persino «too good for the public, whose taste has been vitiated by the long-established affectations of the school of Kemble».

Kean quella sera di marzo riscosse un grande successo, ma non portò in scena lo stesso Amleto «whom we read of in our youth, and seem almost to remember in our after-years», scriverà Hazlitt con le parole che riprenderà ad apertura del saggio del 1817. Vi era troppa severità, troppo impeto nel modo in cui pronunciava le sue battute, anche quando si trattava di semplici osservazioni. Il difetto più evi-

16 J. Fitzgerald Molloy, *The Life and Adventures of Edmund Kean. Tragedian. 1789-1833*, Downey&Co. Ltd., London 1897.

dente dell'interpretazione di Kean era nel trasmettere più energia di quanta ne fosse necessaria alla resa di quell'aria pensosa e triste che accompagna Amleto sia quando è solo sulla scena, sia quando si rivolge ad un interlocutore. Amleto è pieno di debolezze e di malinconie, ma non vi è asprezza nella sua indole, suggerisce Hazlitt.

Segue una descrizione dettagliata ed emozionata delle scene in cui Kean mostra il proprio talento, come quando prende sottobraccio Rosencrantz e Guildenstern con aria complice, quasi per confidare loro un segreto, e invece è pronto ad ingannarli. O ancora, durante la prima scena del terzo atto, Amleto ha appena pronunciato il celebre monologo del «to be or not to be», quando vede avvicinarsi 'la bella Ofelia'.

«I did love you once», le dice, e nella battuta successiva «I loved you not», poi ancora «believe none of us», non fidarti di nessuno, Ofelia, di nessuno di noi, neppure di me, e poi conclude per due volte le sue battute con un addio e l'ultima battuta che le rivolge con l'invito, pronunciato per la terza volta, a chiudersi in convento. Ofelia è sconcerata dalle parole di Amleto e invoca le potenze del cielo, Amleto pronuncia la sua ultima battuta e si allontana.

A questo punto Hazlitt scrive che Kean attraversa il palco, sta quasi per uscire di scena, quando, come sopraffatto dall'infelicità di quel che lui sa essere un congedo definitivo, riattraversa la scena – nel silenzio, il passo dell'attore che risuona sulle assi di legno del palcoscenico –, ritorna da Ofelia, prende la mano della fanciulla tra le proprie e la bacia, ancora una volta, per l'ultima volta.

«It had an electrical effect on the house», racconta Hazlitt, perché in quell'unico gesto, in quella possibilità interpretativa, Kean, secondo il critico, racchiude in maniera esemplare le speranze deluse di Amleto, l'amarezza del suo rimpianto, la necessità di rinunciare all'amore per Ofelia in nome di quel compito terribile che gli è stato affidato, per cui «coloro che si sono già sposati vivano pure, meno uno».

La recensione si conclude con una nota sull'attore che interpreta il Fantasma, affatto convincente, secondo Hazlitt perché uno spirito non dovrebbe «gemere o piangere». Neppure il personaggio di Polonio nella messa in scena del 14 marzo risulta essere stato interpretato in maniera efficace.

Una di quelle sere due attori di una compagnia che in quel periodo lavorava a Woolwich, Joe Cowen e Robert Keeley, raggiunti dalla

fama di Kean, si recarono a Londra per assistere finalmente ad una sua interpretazione. Il racconto dell'episodio rende in maniera perfetta l'idea della confusione che regnava prima e durante gli spettacoli, l'inadeguatezza degli spazi, nonché l'entusiasmo che travolgeva gli spettatori durante le scene più emozionanti.

Erano dunque le quattro del pomeriggio e i due attori si ritrovarono pressati da una folla accalcata all'ingresso del Drury Lane.

We found ourselves, after a desperate effort, at the back of the passage which surrounds the pit, from whence I could, by straining to my utmost height, catch a glimpse of the corner of the green curtain nearest to the top, but little Bob hadn't even that satisfaction. There, at any rate, we could not see Kean, nor live to see anything else at the end of a few hours' squeeze such as we were then enduring, and we agreed to pay the extra three-and-sixpence and go into the boxes; but as to obtaining a pass check, it was impossible. We had nearly as much trouble to get out as we had to get in and were content to lose our three-and-sixpence apiece, and pay fourteen shillings more for the privilege of standing on a back seat of the upper tier of boxes at the corner next the stage, an excellent point of sight for a perspective view of the crown of a man's hat, or a bald spot on the head of a lady who, seated in the pit, had been obliged to take off her bonnet whether she liked it or not. [...] Bruised in body, and sorely afflicted in spirit and pocket, we were just in the mood not to be easily pleased with anything or anybody¹⁷.

Finalmente Edmund Kean fa la sua comparsa sul palco. La prima impressione non è affatto positiva, al punto che i due attori ammettono che avrebbero lasciato volentieri il teatro. Qualcosa però li trattiene dall'andar via e li costringe al silenzio dell'ascolto. Basta una sola parola, basta l'espressione con cui Kean si rivolge allo spettro chiamandolo *father*, per far dimenticare la pessima qualità delle prime tre scene e consacrare la bravura del grande attore:

17 Ivi, p. 137.

When Kean came on I was astonished. I was prepared to see a small man; but diminished by the unusual distance and his black dress, and a mental comparison with Kemble's princely person, he appeared a perfect pigmy; his voice, unlike any I had ever heard before, perhaps from its very strangeness, was most objectionable, and I turned to Keely, and at once pronounced him, *a most decided humbug*; and if I could have got out then, I should have said so to everybody, because I honestly thought so; and if afterwards I had been convinced of his enormous genius, I might have persisted in my denunciation, rather than confess my incapacity at the first glance to comprehend the sublimity of Shakespeare and Nature being upon such familiar terms. But I was obliged to remain, and compelled to be silent; so invoking patience, and placing my hand on a young lady's shoulder for support, I quietly gazed on through three tedious scenes – for all the actors seemed worse than usual – till it came to the dialogue with the ghost, and at the line
«I'll call thee Hamlet – king – father»,

I was converted. I resigned the support of the lady and employed both hands in paying the usual tribute to godlike talent. Father is not a pretty word to look at, but it is beautiful to hear when lisped by little children, or spoken by Edmund Kean in *Hamlet*¹⁸.

Anche i personaggi dei romanzi, come gli spettatori nella vita reale, a volte hanno l'opportunità di incontrare Amleto. A volte anche loro vanno a teatro e assistono ad una rappresentazione del dramma; a volte sono coinvolti nella produzione della sua messa in scena; altre volte ancora leggono il suo testo, lo discutono o in qualche modo alludono alle sue caratteristiche.

I romanzieri, d'altro canto, riscrivono la storia del Principe di Danimarca e la adattano al proprio tempo e alle proprie intenzioni. Immaginano prologhi ed epiloghi. Forse incoraggiati e spinti dal celebre *to be or not to be* di Amleto, lo considerano uno specchio nel quale riflettere qualunque possibile aspetto di «the very age and body of the time». Spesso donano ai lettori, in maniera esplicita o implicita, interpretazioni del dramma originali e ricercate.

18 Ivi, pp. 137-8.

Così il testo drammatico trova la sua espressione anche nella forma romanzo. Una messa in scena dell'Amleto interpretato da Garrick ci viene raccontata da Fielding nel capitolo quinto del libro sedicesimo del suo *Tom Jones* (1749). Tom va a teatro con Mr Partridge per assistere ad *Amleto*. Partridge non condivide il modo in cui è interpretato il protagonista e confessa di preferire lo stile più artificioso e solenne dell'attore che veste i panni del Re: «Anybody may see he is an actor». L'idea che Fielding si sia ispirato ad una reale *performance* di David Garrick è avvalorata da alcune recensioni¹⁹ riguardanti la scena dell'incontro con il fantasma. Proprio come nelle lettere di Lichtenberg, viene fatto un riferimento all'esclamazione di Partridge «If that little man there upon the stage is not frightened, I never saw any man frightened in my life». Che buffo pensare a dei critici che accettano suggerimenti dal personaggio di un romanzo.

As soon as the play, which was Hamlet Prince of Denmark, began, Partridge was all attention, nor did he break silence till the entrance of the ghost; upon which he asked Jones, 'What man that was in the strange dress; something,' said he, 'like what I have seen in a picture. Sure it is not armour, is it?' Jones answered, 'That is the ghost.' To which Partridge replied with a smile, 'Persuade me to that, sir, if you can. Though I can't say I ever actually saw a ghost in my life, yet I am certain I should know one, if I saw him, better than that comes to. No, no, sir, ghosts don't appear in such dresses as that, neither.' In this mistake, which caused much laughter in the neighbourhood of Partridge, he was suffered to continue, till the scene between the ghost and Hamlet, when Partridge gave that credit to Mr Garrick, which he had denied to Jones, and fell into so violent a trembling, that his knees knocked against each other. Jones asked him what was the matter, and whether he was afraid of the warrior upon the stage? 'O la! sir,' said he, 'I perceive now it is what you told me. I am not afraid of anything; for I know it is but a play. And if it was really a ghost, it could do one no harm at such

19 Cfr. A.B. Dawson, *Shakespeare in Performance: 'Hamlet'*, Manchester University Press, Manchester 1995, p. 38, e R. Hapgood (ed. by), *Hamlet, Shakespeare in Production*, Cambridge University Press, Cambridge 1999, p. 15.

a distance, and in so much company; and yet if I was frightened, I am not the only person.' 'Why, who,' cries Jones, 'dost thou take to be such a coward here besides thyself?' 'Nay, you may call me coward if you will; but if that little man there upon the stage is not frightened, I never saw any man frightened in my life. Ay, ay: go along with you: Ay, to be sure! Who's fool then? Will you? Lud have mercy upon such foolhardiness! – Whatever happens, it is good enough for you. – Follow you? I'd follow the devil as soon. Nay, perhaps it is the devil – for they say he can put on what likeness he pleases. – Oh! here he is again. – No farther! No, you have gone far enough already; farther than I'd have gone for all the king's dominions.' Jones offered to speak, but Partridge cried 'Hush, hush! dear sir, don't you hear him?' And during the whole speech of the ghost, he sat with his eyes fixed partly on the ghost and partly on Hamlet, and with his mouth open; the same passions which succeeded each other in Hamlet, succeeding likewise in him²⁰.

Un secolo dopo, in pieno Ottocento, sarà la penna del maestro Charles Dickens a raccontare ancora una volta, in modo molto divertente, una rappresentazione della storia del Principe di Danimarca. È il noto capitolo trentunesimo di *Great Expectations* (1861). Pip e il suo amico Herbert Pocket vanno a teatro per assistere all'esilarante interpretazione del più che ambizioso Mr Wopsle:

On our arrival in Denmark, we found the king and queen of that country elevated in two arm-chairs on a kitchen-table, holding a Court. The whole of the Danish nobility were in attendance; consisting of a noble boy in the wash-leather boots of a gigantic ancestor, a venerable Peer with a dirty face who seemed to have risen from the people late in life, and the Danish chivalry with a comb in its hair and a pair of white silk legs, and presenting on the whole a feminine appearance. My gifted townsman stood gloomily apart, with folded arms, and I could have wished that his curls and forehead had been more probable.

20 H. Fielding, *The History of Tom Jones*, Part II, in *The Works of Henry Fielding*, 10 vols., ed. by L. Stephen, Routledge/Thoemmes Press, London 1997 (reprint of the 1882 edition), vol. II, pp. 401-2.

Several curious little circumstances transpired as the action proceeded. The late king of the country not only appeared to have been troubled with a cough at the time of his decease, but to have taken it with him to the tomb, and to have brought it back. The royal phantom also carried a ghostly manuscript round its truncheon, to which it had the appearance of occasionally referring, and that, too, with an air of anxiety and a tendency to lose the place of reference which were suggestive of a state of mortality. It was this, I conceive, which led to the Shade's being advised by the gallery to 'turn over!' - a recommendation which it took extremely ill. It was likewise to be noted of this majestic spirit that whereas it always appeared with an air of having been out a long time and walked an immense distance, it perceptibly came from a closely contiguous wall. This occasioned its terrors to be received derisively. The Queen of Denmark, a very buxom lady, though no doubt historically brazen, was considered by the public to have too much brass about her; her chin being attached to her diadem by a broad band of that metal (as if she had a gorgeous toothache), her waist being encircled by another, and each of her arms by another, so that she was openly mentioned as 'the kettledrum.' The noble boy in the ancestral boots, was inconsistent; representing himself, as it were in one breath, as an able seaman, a strolling actor, a grave-digger, a clergyman, and a person of the utmost importance at a Court fencing-match, on the authority of whose practised eye and nice discrimination the finest strokes were judged. This gradually led to a want of toleration for him, and even - on his being detected in holy orders, and declining to perform the funeral service - to the general indignation taking the form of nuts. Lastly, Ophelia was a prey to such slow musical madness, that when, in course of time, she had taken off her white muslin scarf, folded it up, and buried it, a sulky man who had been long cooling his impatient nose against an iron bar in the front row of the gallery, growled, 'Now the baby's put to bed let's have supper!' Which, to say the least of it, was out of keeping.

Upon my unfortunate townsman all these incidents accumulated with playful effect. Whenever that undecided Prince had to ask a question or state a doubt, the public helped him out with it. As for example; on the question whether 'twas nobler in the mind to suffer, some roared yes, and some no,

and some inclining to both opinions said ‘toss up for it;’ and quite a Debating Society arose. When he asked what should such fellows as he do crawling between earth and heaven, he was encouraged with loud cries of ‘Hear, hear!’ When he appeared with his stocking disordered (its disorder expressed, according to usage, by one very neat fold in the top, which I suppose to be always got up with a flat iron), a conversation took place in the gallery respecting the paleness of his leg, and whether it was occasioned by the turn the ghost had given him. On his taking the recorders – very like a little black flute that had just been played in the orchestra and handed out at the door – he was called upon unanimously for Rule Britannia. When he recommended the player not to saw the air thus, the sulky man said, ‘And don’t you do it, neither; you’re a deal worse than him!’ And I grieve to add that peals of laughter greeted Mr. Wopsle on every one of these occasions.

But his greatest trials were in the churchyard: which had the appearance of a primeval forest, with a kind of small ecclesiastical wash-house on one side, and a turnpike gate on the other. Mr. Wopsle in a comprehensive black cloak, being descried entering at the turnpike, the gravedigger was admonished in a friendly way, ‘Look out! Here’s the undertaker a-coming, to see how you’re a-getting on with your work!’ I believe it is well known in a constitutional country that Mr. Wopsle could not possibly have returned the skull, after moralizing over it, without dusting his fingers on a white napkin taken from his breast; but even that innocent and indispensable action did not pass without the comment ‘Wai-ter!’ The arrival of the body for interment (in an empty black box with the lid tumbling open), was the signal for a general joy which was much enhanced by the discovery, among the bearers, of an individual obnoxious to identification. The joy attended Mr. Wopsle through his struggle with Laertes on the brink of the orchestra and the grave, and slackened no more until he had tumbled the king off the kitchen-table, and had died by inches from the ankles upward²¹.

21 C. Dickens, *Great Expectations*, Oxford University Press, London 1998, pp. 239-41.

Anche in questo caso pare che il romanziere abbia tratto ispirazione da una rappresentazione²² in cui il ruolo di Amleto era interpretato dall'attore francese Charles Albert Fechter, che comparve sulle scene londinesi per la prima volta nel marzo del 1861. Quindici giorni prima che l'episodio fosse raccontato sulle pagine del settimanale diretto da Dickens «All the Year Round».

In fondo, poco più di vent'anni prima, Dickens l'aveva già riconosciuto, e senza l'accattivante ironia del racconto di Pip. Il teatro ottocentesco non sapeva più portare in scena la forza e la bellezza con cui la tragedia del giovane Amleto era stata concepita dal suo autore. Dalle pagine di *Nicholas Nickleby* (1838-39), lo scrittore vittoriano dichiarava ormai scomparsa la speranza di trovare un attore in grado di interpretare, con la dovuta grazia e la dovuta maestria, il primatico Principe di Danimarca:

'What man is there, now living, who can present before us all those changing and prismatic colours with which the character of Hamlet is invested?' exclaimed Mrs. Curdle.

'What man indeed – upon the stage,' said Mr. Curdle, with a small reservation in favour of himself. 'Hamlet! Pooh! Ridiculous! Hamlet is gone, perfectly gone'²³.

22 A. Welsh, *Hamlet in His Modern Guises*, Princeton, New Jersey 2001, p. 107.

23 C. Dickens, *The Life and Adventures of Nicholas Nickleby*, Oxford University Press, London 1998, p. 311.