

Identità a soggetto. Figurazioni dell'attore nella cultura inglese del Settecento.

FRANCESCA SAGGINI
Università della Tuscia

La storia del teatro non è, come è invece la storia delle arti figurative o della letteratura, storia di monumenti, ma storia di documenti.

Cesare Molinari*

§0. Entr'acte

Le origini delle presenti considerazioni - a cavallo tra diverse discipline teoriche quali iconologia, storia del teatro, storia della cultura e storia sociale - risiedono in un piccolo aneddoto in cui mi sono imbattuta molto tempo fa, sotto la cui apparente insignificanza mi sembrò al tempo di scorgere delle implicazioni molto più profonde. Da un rapido conteggio delle stampe di proprietà del Departement of Prints and Drawings del British Museum è risultato che la fisionomia di David Garrick, il più conosciuto attore inglese del Settecento, sia stata immortalata ben 176 volte, un numero appena superiore a quello delle incisioni dedicate a Giorgio III e quasi uguale a quelle di cui è stata oggetto nel secolo seguente la Regina Vittoria. L'anomalia di questa statistica - eccezionale per il numero elevato delle stampe computate, ma contemporaneamente prevedibile se solo si riflette sulla fama, coeva e postuma, del personaggio da queste ritratto - non può che suggerire degli interrogativi. Novantasei di queste stampe mostrano la *maschera* Garrick, ovvero l'attore in abiti di scena, nelle parti dei suoi più celebri ruoli tragici e comici, ma quasi

*. C. MOLINARI, *Sull'iconografia come fonte per la storia del teatro*, "Immagini di teatro", "Biblioteca Teatrale" n.s. 37-38, gennaio-giugno 1996, p. 20. I monumenti iconografici qui discussi sono riprodotti nei seguenti volumi: M. I. ALIVERTI, *Il ritratto d'attore nel Settecento francese e inglese*, Pisa, ETS, 1986; S. WEST, *The Image of the Actor: Visual and Verbal Representation in the Age of Garrick and Kemble*, London, Pinter Publishers, 1991; M. I. ALIVERTI, *La naissance de l'acteur moderne. L'acteur et son portrait au XVIII^e*, Paris, Gallimard, 1998; *A Passion for Performance. Sarah Siddons and her Portraits*, a cura di R. ASLESON, Los Angeles, The Paul Getty Museum, 1999; I. MCINTYRE, *Garrick*, Harmondsworth, Penguin, 1999; J. BENEDETTI, *David Garrick and the Birth of Modern Theatre*, London, Methuen, 2001.

altrettante (80) ne rappresentano il *volto* di privato cittadino, colto lontano dal clamore del palco¹. Data la natura evidentemente commerciale della tipologia artistica dello *engraving* risulta dunque palese che, grazie anche all'affermazione di una scuola di incisori – stranieri e autoctoni – tra le maggiori d'Europa, nel corso del XVIII secolo si era andato formando in Inghilterra un mercato sufficientemente ricco interessato all'acquisto di stampe di 'argomento teatrale' - intendendo con questa definizione generica non solo le illustrazioni di celebri episodi drammatici o di istrioni ritratti in riconoscibilissimi abiti di scena (ovvero *in character*), ma anche interessato alla vita *privata* di questi stessi attori – protagonisti non a caso di un vero sub-genere letterario dal largo potenziale di mercato fatto di biografie, memoriali, resoconti e diari autentici – che si voleva possedere sotto forma di ricordo iconografico a basso costo e larga diffusione.

Numerose dotte ricostruzioni del contesto culturale settecentesco (cito qui, uno tra tutti, lo stupendo testo di Brewer, *The Pleasures of Imagination*)² hanno dimostrato che l'enorme sviluppo del mercato editoriale aveva comportato la produzione di massa e la grande divulgazione di numerosi testi teatrali, arricchiti sempre più di frequente con richiestissimi elementi extra-letterari, in seguito venduti indipendentemente. (Si pensi alle gallerie iconografiche di fine secolo, quali l'edizione inglese di *Les Métamorphose de Melpomène et de Thalie ou Caractères dramatiques des Comédies Française et Italienne*, apparsa nel 1772 e a *Dramatic Characters or Different Portraits of the English Stage in the Days*

¹. Questi dati sono riportati in L. BERTELSEN, *David Garrick and English Painting*, "Eighteenth-Century Studies", 3 (Spring 1978), p. 308.

². J. BREWER, *The Pleasures of the Imagination. English Culture in the Eighteenth Century*, Chicago, The University of Chicago Press, 1997.

of Garrick, del 1770)³. Se da un lato questo fenomeno segnala la crescente autorità e l'autonomia riconosciuta all'elemento visivo, contemporaneamente esso rimanda all'affermazione settecentesca della figura dell'attore, la cui abilità recitativa individuale era spesso giudicata come svincolata dalla qualità estetica del testo recitato. Nel secolo dell'apoteosi della pittura di storia la crescente fama dell'istrione riusciva a garantire un considerevole rientro economico per l'artista figurativo, in particolare il ritrattista, soprattutto se il dipinto - spesso commissionato, ma talvolta composto autonomamente in previsione dei guadagni forniti dalla futura riproduzione a stampa – veniva esposto nelle sedi deputate della capitale (quali le mostre organizzate dalla Society of Artists e dalla Royal Academy, oltre che in certi studi privati), abilmente accompagnato da un'accorta campagna pubblicitaria apparsa sulla stampa.

Al di là della credibilità effettiva della testimonianza iconografica, condannata a un destino di sovrainterpretazione a posteriori che in essa cerca spesso conferme e giustificazioni piuttosto che *documenti*, il monumento figurativo teatrale appartiene dunque a una tipologia artistica strettamente legata alla committenza, ai gusti del pubblico e alla ricezione. La ricerca comparata ci spinge a immaginare un modello alternativo di comprensione del contesto letterario settecentesco e ci fa riflettere sul meccanismo dell'interpretazione, della produzione culturale e, in un crescere del campo referenziale, sulla crescita e sull'affermazione di un sistema proto-capitalista di consumo (e quindi di produzione) di beni materiali di piacere, in cui alla commercializzazione della cultura a stampa si affiancò lo sviluppo di un vero mercato dell'immagine d'autore. Oltre che come archivio della memoria teatrale di un periodo,

³. Per ulteriori informazioni su questo aspetto dell'iconografia teatrale rimando al saggio di M.I. ALIVERTI, *Major Portraits and Minor Series in Eighteenth-Century Theatrical Portraiture*, "Theatre Research International", 22 (3) "Theatre and Iconography", pp. 247-51.

l'immagine dell'attore fornisce pertanto un'apertura sull'intera storia economica, sociale e della cultura di un'epoca come quella di Giorgio III in cui estetica, ideologia e commercio si sovrapposero e si influenzarono senza soluzione di continuità.

Due considerazioni finali completano queste riflessioni introduttive sul ruolo svolto dall'iconografia nella carriera di David Garrick, protagonista (come altre celebrità reali o fittizie dell'epoca, si pensi ad esempio al fenomeno della Pemela-mania di metà secolo) di un poliforme *corpus* plastico e figurativo che spazia dalla gadgettistica pubblicitaria più varia – carte da gioco, statuette, miniature, mattonelle, tappezzerie, medaglioni - alla testimonianza figurativa autorevole, frutto dei più prestigiosi pennelli dell'epoca, quali quelli di Hogarth, Reynolds e Gainsborough.

A livello estetico, l'affermazione dello stile iconico, mobilissimo e 'naturale' del proteiforme Roscio innescò una sfida artistica per cui si cercò di catturare e fermare sulla tela l'incessante flusso cinetico della *performance* teatrale, a sua volta già concepita come riproposizione corporea della precettistica pittorica e plastica. Contemporaneamente il dibattito epocale sulla sensibilità dell'attore - situato nell'intersezione tra la teoria dell'*impersonificazione* di cui Aaron Hill era portavoce in Inghilterra e quella dell'*interpretazione* sostenuta invece da Diderot in terra di Francia, ovvero nel luogo dell'integrazione del discorso scientifico e filosofico empirista con quello estetico e culturale⁴ - ci porta a riflettere sulla valenza epistemologica del ritratto di istrione.

Ogni forma di racconto autobiografico interpone uno spazio tra noi stessi e il manufatto, tra l'io-soggetto e l'io-oggetto del racconto. Il ritratto teatrale è dunque una forma di biografia o piuttosto di *auto-biografia*? È *construction* di

⁴. Si rimanda a questo proposito all'eccellente studio di J. ROACH, *The Player's Passion*, Cranbury (NJ)-London, Associated University Presses, in partic. ai capitoli 1 e 2.

cui si è oggetto, o forse *self-construction* di cui si è artefici? Forse dobbiamo prevedere la possibilità che il soggetto di un'identità possa voler mettere in scena un'identità *a soggetto*, seguendo un copione definito da precisi canoni culturali ed estetici preesistenti.

L'analisi di alcune tra le rappresentazioni figurative più emblematiche di cui è protagonista Garrick, ritratto sia in abiti di scena, sia come personaggio privato, portano alla luce i complessi meccanismi estetici, retorici e culturali che presiedettero alla costruzione dell'identità sociale e personale del più celebre attore inglese del Settecento. Nato come modesto commerciante di birra e vino da una famiglia transfuga di origine ugonotta, fu sepolto con un corteo funebre monumentale a Westminster Abbey, mentre sul paese scendeva un lutto nazionale orchestrato dall'oculato Richard B. Sheridan, il quale prevedé anche l'emissione di un biglietto d'ingresso alla cerimonia. Nel secolo della *voirie* e di Collier fu mecenate, *connoisseur*, collezionista e *grand-tourist*, proprietario di una pregevole biblioteca di testi shakespeariani, alla sua morte andata a costituire uno dei più ragguardevoli fondi della British Library. Commenterà Horace Walpole, arbitro del bel mondo e inarrivabile vicino di casa di Garrick: "there is a great deal of parts, vivacity and variety, but there is a great deal, too, of mimicry and burlesque"⁵. La variegata testimonianza iconografica di cui fu protagonista ci fa riflettere sulle sue qualità di attore sublime, onorato custode della memoria del Bardo nazionale, e contemporaneamente di emulo e imitatore dell'alta società - il doppio asse esistenziale su cui ruota il paradosso di Garrick e il ruolo più difficile, in una carriera fatta di interpretazioni magistrali, che egli volle interpretare.

⁵. La citazione di Walpole è ripresa da D. SECHELSKI, *Garrick's Body and the Labor of Art in Eighteenth-Century Theatre*, "Eighteenth-Century Studies", 29.4 (1996), p. 380.

§1. Il ritratto neoclassico.

Le illustrazioni da noi selezionate per aprire questa galleria iconologica settecentesca (l'incisione di Jean Daullé al ritratto dell'attore francese Michel Baron dipinto da François de Troy nel 1732, il ritratto del poeta laureato Colley Cibber nella parte di Lord Foppington completato da Giuseppe Grisoni tra il 1717 e il 1719 c., il ritratto di James Quin di William Hogarth del 1740 c. e infine il mezzotinto dello stesso Quin fatto da Jean Faber, s.d., quattro esempi tra i più conosciuti della discontinua produzione iconografica di ambito teatrale d'inizio secolo) sono accomunate da uno stesso tipo di impianto iconografico a inquadratura fissa o monumentale, privo di qualsivoglia riferimento all'azione scenica e dunque riconducibile ai canoni della pittura neoclassica piuttosto che a quelli dell'illustrazione teatrale.

L'evidente somiglianza tra le pose dei corpi, rappresentati frontalmente o di tre quarti, segnala la corrispondenza del modello iconico (e presumibilmente recitativo) francese con quello inglese. Gli attori non appaiono a figura intera, quanto come effigi a mezzo busto e ove è contemplato l'inserimento della gestica, questa è rigida e misurata, colta nella stasi della posa calcolata piuttosto che nella dinamica dell'azione, le braccia appena discoste dai corpi, flesse in un movimento stilizzato che le avvicina alla danza o alle figure di portamento. La gestualità controllata di questi ritratti ufficiali, l'aspetto maestoso, le pieghe degli abiti pesanti e quasi scolpite, l'assenza di un'espressività caratterizzante sui volti, incorniciati dalla voluminosa cascata di ricci incipriati delle pesanti *full-bottomed periwigs*, le labbra serrate e gli sguardi fissi rimandano alla cadenza equilibrata e allo stile retorico, solenne e declamatorio, della scuola recitativa di inizio secolo, che si rifaceva ai manuali classici di oratoria, quali quelli di Quintiliano. Le movenze maestose e solenni rimandano a una

declamazione misurata ed enfatica, cosicché si ricorda di Quin come “he might be said to walk in blank verse as well as talk”⁶.

Come testimonianze della figura sociale dell’attore augusteo, questi ritratti documentano dunque un teatro della declamazione, del *logos*, in cui l’istrione presta unicamente il suo corpo alla *performance* teatrale, innegabilmente dominata dalla parola e dal testo dell’autore. La recitazione appare qui pratica ereditaria, unificante, genealogia codificata e trasmissibile che collega in filogenesi drammatica la recitazione di Davenant a quella di Betterton, di Booth, di Quin. L’immaginazione dell’attore è ricondotta a un canone che riproduce perfettamente il lessico delle passioni, trascese e razionalizzate. Così Roach spiega questo *decorum* recitativo:

Rhetors saw the body of the actor “fallen into a passion” as brimming over with emotions in need of channeling into properly regulated conduits – hence the rules for gesture, posture, deportment, voice, physiognomy, and expression that fill so many pages in our earliest textbooks⁷.

L’individualità è sacrificata al dettaglio scenico caratterizzante - i broccati di Foppington, il fazzoletto premuto delicatamente tra le dita, la presa di tabacco portata artificiosamente al naso - che rimandano alle grazie da *petit-maître* di un personaggio ormai assunto a tipo codificato, la cui personalità scenica era arrivata a fagocitare la personalità reale del suo stesso creatore⁸. Il ritratto di Cibber non rimanda dunque a un preciso momento di una precisa situazione drammatica (caratteristica precipua delle più tarde *theatrical conversations* inglesi, in cui la competenza dello spettatore, avido di riconoscere sulla tela quanto già posseduto sulla pagina e sulla scena, era alla base del prodotto

⁶. I. MCINTYRE, *Garrick*, cit., p. 63.

⁷. ROACH, *The Player’s Passion*, cit., p. 56. V. inoltre M. BILLI, *La recita delle passioni*, “Le passioni tra ostensione e riserbo”, a cura di R. Rutelli e L. Villa, Pisa, ETS, 2000, pp. 99-116.

⁸. Per una stimolante discussione delle figure di *fop* impersonate Colley Cibber rimandiamo ai capitoli dedicati al drammaturgo in K. STRAUB, *Sexual Suspects. Eighteenth-Century Players and Sexual Ideology*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1992.

artistico), ma riproduce e trascende il tipo sociale e umano del *fop*, di cui si presentano fedelmente i tipici vezzi vestimentari e di comportamento.

§2. Il corpo espressivo dell'attore.

Nel diario del drammaturgo Richard Cumberland ci imbattiamo in una testimonianza, divenuta ormai celeberrima, che sintetizza in modo vivido ed esemplare la frattura venuta a investire l'intera arte dell'attore settecentesco, quel passaggio culturale rivoluzionario definito da Joseph Roach uno "spostamento paradigmatico"⁹ che marcò l'ingresso di una nuova semiotica del corpo:

I have the spectacle even now as it were before my eyes. Quin presented himself upon the raising of the curtain in a green velvet coat embroidered down the seems, in an enormous full bottomed periwig, rolled stockings and high-heeled square-toed shoes; with very little variation of cadence and in a deep full tone, accompanied with a sawing kind of action, which had more of the senate than of the stage in it, he rolled out his heroics with an air of dignified indifference, that seemed to disdain the plaudits, that were bestowed upon him [...]; after long and eager expectation I first beheld little Garrick, then young and light and alive in every muscle and every feature, come bounding on stage, and pointing at the wittol Altamont and heavy paced Horatio - heavens, what a transition! – it seemed as if a whole century had been swept over in the transition of a single scene; old things were done away with, and a new order at once brought forward, bright and luminous; and clearly destined to dispel the barbarisms and bigotry of a tasteless age, too long attached to the prejudices of custom, and superstitiously devoted to the illusions of imposing declamation¹⁰.

Non sorprende come questa simbolica consegna delle insegne regali da una generazione attoriale all'altra sia tutta imperniata sull'economia dei corpi dei due istrioni, sulla stasi e sulla mobilità delle loro membra, sulla pesantezza e sull'agilità dei muscoli, sull'incedere dignitoso contrapposto a quello guizzante¹¹. La fisicità dell'attore, il suo essere corporeo, il lavoro scenico e la fatica materiale

⁹. J. ROACH, *The Player's Passion*, cit., p. 56. La *performance* in questione era *The Fair Penitent* di Nicholas Rowe.

¹⁰. Il celeberrimo passo, uno dei più citati documenti a cui si fa riferimento, è riportato, tra gli altri, da MCINTYRE, cit., alle pp. 125-26.

¹¹. Si pensi allo schizzo a matita dei corpi di Garrick a Quin misurati e posti a confronto (1746), attraverso cui Hogarth intende dimostrare empiricamente come, nonostante la minore altezza, Garrick fosse più proporzionato, agile e armonioso del più anziano collega.

sono assurdi a discriminante che rimanda all'affermazione di un nuovo modello recitativo, caratterizzato da una fisiologica passionalità.

Il corpo dell'attore viene (dis)sezionato e ricomposto nelle sue componenti carnali, quasi anatomiche – movimento, sguardo, espressione, il ciglio alzato, il fremito del labbro, la fronte corrugata - che riflettono sul piano dell'estetica e dell'arte scenica (oltre che plastica e pittorica) l'affermazione del discorso scientifico ed empirista di cui è oggetto il corpo umano dalla metà del Seicento in avanti.

Così come il documento teatrale, anche quello figurativo testimonia questo mutamento epocale, che riversa nel dramma e nella pratica scenica la commistione di forme e generi del mutato panorama teatrale medio-settecentesco. La gestione rigida e gerarchica dello spazio scenico augustano è sempre più spesso infranta dalle piroette degli arlecchini e dei mimi, illuminata dalle meraviglie scenotecniche degli *afterpieces*, scoronata dei lazzi importati dai commedianti dell'arte. La forma alta tragica custodita nei teatri legittimi (i due Theatres Royal, a cui si aggiungeva lo Haymarket nella stagione estiva) è affiancata e spesso scalzata dal richiamo crescente dello spettacolo pantomimico (il genere che riscosse gli introiti in assoluto maggiori nel corso dell'intero secolo), dominato dalla gestualità incontenibile della maschera John Rich (l'Arlecchino 'Lun') e successivamente del suo allievo Henry Woodward. La travolgente carica espressiva del corpo dell'attore e la sua visceralità sono aumentate, paradossalmente *rafforzate* dall'assenza della parola. Il movimento di Arlecchino, spogliato dagli equilibri neoclassici, esplode attorno al corpo: le braccia si flettono sopra al capo, le gambe, scomposte, si mettono al servizio di un corpo che danza, i muscoli guizzano, trascinanti e vivi.

Non sorprende dunque notare come Garrick - il capostipite dell'espressività non-verbale, del gesto pregnante e patetico, riprodotto senza soluzione di continuità da pittori, incisori e stampatori, a celebrare l'apoteosi di una carriera che significativamente denota con il proprio nome un'intera epoca di storia del teatro inglese - abbia debuttato sulle scene nella primavera 1741 a Goodman's Fields - e quindi ai margini della legalità teatrale - proprio nella parte di Arlecchino (*Harlequin Student, afterpiece* dal significativo sottotitolo *The Fall of Pantomime, with the Restoration of the Drama*). Prima di indossare nell'ottobre dello stesso anno gli abiti regali di Riccardo III, il ruolo con il quale conquistò la capitale nel giro di una sola notte¹², Garrick aveva dunque, seppur brevemente, infilato il *motley dress* del mimo e funambolo per eccellenza in sostituzione di un collega malato, in un'esperienza dalle molteplici connotazioni¹³, spesso sottaciuta dai biografi del Grande Roscius¹⁴, sulla quale anni dopo egli basò il suo più fortunato successo commerciale come *manager* del Drury Lane. Paradossalmente, ma anche sintomaticamente, fu proprio attraverso i trionfi commerciali che salutarono l'arrivo sulle scene di *Harlequin's Invasion* - la pantomima del Natale 1759 il cui straordinario successo fu in gran parte dovuto alla comparsa di un Arlecchino *parlante*, in una frattura con una tradizione drammatica ormai consacrata - con cui vennero finanziate molte delle produzioni drammatiche *legittimate* per cui Garrick è assunto alla storia.

¹². I giornali dell'epoca testimoniano come il debutto dell'anonimo attore fosse salutato da una vera ovazione: "there was not one in the house that was not in raptures [...] nobody ever excelled him in the part". D'altra parte Garrick commentò il proprio esordio con tipica oculatezza imprenditoriale: "Last Night I play'd Richard y^e Third to y^e Surprize of Every Body & as I shall make very near £300 p Annum by It & as it is really what I doat upon I am resolv'd to pursue it" (MCINTYRE, *Garrick*, cit., p. 39 e p. 40).

¹³. Tra queste si segnala qui l'argomento di occasione della produzione, ispirata dall'installazione della statua di Shakespeare a Westminster Abbey (1741). Nella pantomima gli "Invading Triflers" d'Oltremania erano scacciati e si propugnava il consolidamento di una tradizione drammatica autoctona. Garrick nelle vesti di Arlecchino prestava dunque il suo corpo alla minaccia straniera che sfidava l'egemonia del Bardo.

¹⁴. Solo recentemente questa voluta reticenza storica, frutto della costruzione biografica postuma di cui è stato oggetto Garrick, è stata analizzata da D. SECHELSKI, la quale presenta alcune acute considerazioni sull'esperienza di *Harlequin Student* in *Garrick's Body*, cit.

I due celeberrimi ritratti da me prescelti (Garrick nella parte di Richard III, ritratto da Hogarth nel 1745 e inciso in collaborazione con Grignion l'anno seguente, e ancora la conosciuta incisione di Benjamin Wilson di Garrick nel ruolo di Hamlet, 1754) fermano l'attore in due delle sue più decantate pose plastiche, in cui la pratica scenica dimostra il suo duplice debito, quello nobile e contemporaneamente anche quello terrigno. Da un lato ne riconosciamo infatti la derivazione 'alta', definita dall'applicazione meticolosa delle teorie estetiche della pittura di storia e della manualistica teatrale (riconosciute e dunque adottate anche da successive generazioni di pittori, che a distanza di diversi anni sembrano riproporre volutamente la posa adottata dall'Amleto garrickiano, ormai divenuta parte della cultura visiva settecentesca, nelle immagini di altri teatranti, come ad esempio nel ritratto fatto da Samuel de Wilde di Sarah Siddons nella parte di Isabella, c. 1791), ma se ne intravede, purificata, anche la discendenza bassa, mutuata proprio dal teatro viscerale dei saltimbanchi e dei ballerini, che ci restituisce lo spettro culturale medio-settecentesco nella sua varietà e integrazione originarie.

Queste testimonianze figurative riconducono a un teatro della fisicità espressiva, del gesto pregnante, della recitazione intensa e coinvolgente: il corpo, superficie iconica comunicante, è quello di un teatro d'*attore* e non più, come nel neoclassicismo, quello di un teatro d'*autore*. Il *tableau* scenico cristallizzato sulla tela è elevato a momento ermeneutico autonomo, la sequenza emotiva sa riassumere in un unico istante spazialmente e cronologicamente delimitato il dilemma interiore del protagonista e dunque il valore dell'intero *play*, comunicando la qualità morale dell'opera d'arte e quindi la sua utilità al fine dell'educazione dello spettatore.

L'artista plastico, come del resto anche il critico, non si rivolge più al testo drammatico, ma all'*opera scenica* per analizzare e discutere l'*opera letteraria*. La traccia figurativa si sostituisce a quella mnemonica, come rivela la sorprendente coincidenza tra la descrizione lasciataci da Thomas Wilkes del risveglio di Riccardo III e il quadro di Hogarth: la ripresa dell'attenta scelta chironomica, con la sua derivazione dalla mimica delle passioni ("the right hand ... naturally extend[ed] with the palm outwards"), la descrizione della posa, contrapposta alla compostezza e alla misura neoclassiche ("the whole body is actuated, ... thrown back, with one leg set before the other, both hands elevated, the eyes larger than usual, the brows drawn up, and the mouth not quite shut"), la patognomica espressa dal volto, in cui si vuole riproporre fedelmente la transizione centrale tra *astonishment* e orrore, in una perfetta applicazione della precettistica di Le Brun¹⁵ (e non a caso Hogarth impedì a Grignion di completare l'acquaforte del ritratto, riservandosi il delicato compito di tentare di bloccare i mobilissimi lineamenti di Garrick – ovvero la sua *arte* - nel solco dell'incisore), dettagli che confermano il nuovo ruolo di 'realtà' riservato ora alla testimonianza iconografica¹⁶.

¹⁵. La lessicografia delle espressioni completata nel 1698 dal francese Charles Le Brun (*Méthode pour apprendre à dessiner les passions*, pubb. c.1702) fornì delle precise norme visive per la rappresentazione plastica e iconica delle ventiquattro passioni principali. Fortemente indebitato al celebre trattato di Cartesio *Les passions de l'âme* (1649), il manuale apparve in traduzione inglese nel 1734 con il titolo *A Method to Learn to Design the Passions* e rimase un testo di riferimento per attori e pittori durante tutto il secolo. Dodici delle teste di Le Brun furono incise dallo scenografo e pittore Francis Hayman (collaboratore di Garrick e uno tra i suoi ritrattisti) e apparvero nel 1748 in un prontuario di recitazione chiamato *Dodsley's Preceptor*. V. B. ALLEN, *Francis Hayman*, New Haven-London, Yale University Press, 1987, pp. 19-20.

¹⁶. Si confronti inoltre la congruenza tra la descrizione dell'esibizione di Garrick nella parte di Hamlet con l'incisione dell'attore lasciataci da Benjamin Wilson: "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 [...]" (G. LICHTENBERG, *Lichtenberg's Visit to England as Described in his Letters and Diaries*, trad. M.L. Mare e W.H. Quarrell, Oxford, Clarendon, 1938, 9, riportato, tra gli altri, in M. WILSON, *Garrick, Iconic Acting, and the Ideologies of Theatrical Portraiture*, "Word and Image" 6, 1990, 4, pp. 380-81).

La recitazione è adesso riconducibile a una vera scienza dell'espressione, (non a caso si parla di "recitazione iconica")¹⁷, di cui il pittore sa comprendere e intende condividere la precettistica e le coordinate estetiche. L'istrione - oggetto dello sguardo del pubblico, ma soggetto dell'immaginazione dell'artista – vive come un'opera d'arte senza tela, icona leggibile ed educabile, il cui corpo è portatore di una sua verità, che segue, e talvolta contraddice, quella del verbo, secondo un gioco di messinscena evidente agli attori dei sentimenti - come ci ricorda bene Lovelace, abilissimo imitatore dei segni esteriori della passione, privati tuttavia del loro significato¹⁸.

L'affermazione dello stile 'naturalistico' propugnato da Garrick (usiamo questo termine tra virgolette, ben consapevoli che il concetto di realtà, realismo e dunque naturalismo siano variabili nel tempo e nello spazio, come ci dimostrano il realismo storico propugnato da Charles Kean nell'Ottocento o le varie tecniche di recitazione perfezionate dalle diverse scuole del secolo scorso) obbligò l'artista figurativo a confrontarsi direttamente con la sfida della *performance*, data dall'evento teatrale visto come arte figurativa in movimento, somma irripetibile e sincronica di linguaggi diversi.

Pennello, bulino e scalpello inseguono, cercando di coglierli, la transizione dei lineamenti, la plasticità espressiva, i passaggi patetici espressi dai volti di re e regine tragici (si pensi allo stupendo studio della fisionomia di Sarah Siddons, c. 1785-90, in cui il pittore, forse George Romney, rintraccia la precettistica di Le Brun nelle espressioni di orrore, malinconia e pietà segnalate dall'attrice attraverso un triplice gioco di sguardo, bocca e sopracciglia), nel tentativo di ricongiungersi a "un momento espressivo andato perduto ogni volta nel suo

¹⁷. Si veda la stimolante lettura data da Wilson nel saggio sopra citato.

¹⁸. J. MCMASTER, *Reading the Body in 'Clarissa'*, in *Clarissa and her Readers. New Essays for the 'Clarissa' Project*, a cura di C. Houlihan Flynn e E. Copeland, New York, AMS Press, 1999, pp. 189-212.

farsi”¹⁹. Il saggio di bravura della doppia sensibilità dell’attore, capace di passare nello spazio di pochi secondi da un capo all’altro della gamma dei sentimenti, costringe l’artista ad adottare una figurazione molteplice, per sua natura sincronica e bidimensionale (in talune illustrazioni si ricorre inoltre all’aggiunta di uno svolazzante fumetto, *escamotage* attraverso il quale, pur sottolineando la durevolezza della componente verbale, si evidenzia la riconosciuta pluricodicità dell’evento teatrale), che, suddividendo la tela in spazi correlati, fronteggianti l’un l’altro, cerca di piegare entro l’immobilità dello spazio la cangiante galleria espressiva sviluppatasi nel tempo.

L’esibizione trasformista dell’istrione - saggio della sua autonomia artistica e della sua completa assenza di sensibilità per Diderot, piuttosto che dimostrazione dell’inscindibilità tra sentire e rappresentazione mimica, come suggerito invece da Aaron Hill in *An Essay on the Art of Acting* – è perfettamente illustrato in *Paradox sur le Comedien* (c. 1773), opera che riassume il pensiero scientifico del filosofo francese, composta proprio a seguito dell’incontro, per lui illuminante, con l’arte di Garrick.

Garrick infila la testa tra i battenti di una porta, e nello spazio di Quattro o cinque secondi la sua espressione passa successivamente dalla pazza gioia a una gioia moderata, da questa alla calma, dalla calma alla sorpresa, dalla sorpresa allo stupore, dallo stupore alla tristezza, dalla tristezza all’abbattimento, dall’abbattimento allo spavento, dallo spavento all’orrore, dall’orrore alla disperazione, e da quest’ultima ritorna alla prima.

Conclude Diderot: “Ha forse potuto provare nell’animo tutte queste sensazioni ed eseguire, con un’espressione acconcia del volto, questa specie di scala? Non ci credo, e voi neppure.”²⁰ Questo arpeggio delle passioni e questo controllo magico del corpo è riprodotto fedelmente dal francese Louis Carrogis detto Carmontelle (*Le célèbre Garrick tragique et comique*, 1765, la cui iscrizione recita

¹⁹ G. BOTTI, *Presentazione*, in *Immagini di teatro*. “Biblioteca Teatrale”, cit., p. 13.

²⁰ D. DIDEROT, *Paradosso sull’attore*, a cura di R. Rossi, Milano, Abscondita, 2002, p. 35.

“Carmontelle delineavit ad vivum”), il quale variando una soluzione già proposta in passato da Joshua Reynolds in *Garrick Between Tragedy and Comedy* (1758) - in chiave allegorica e, dunque, *sub specie aeternitatis*, nel rispetto del prevalere del generale sul particolare prescritto nel quarto discorso sull’arte (“An History painter paints man in general; a portrait painter, a particular man, and consequently a defective model”)²¹ – eleva il soggetto di occasione offerto dell’esibizione di Garrick ad ammiccante manifesto di recitazione, in cui la struttura a dittico permette all’io comico dell’attore di rimirare, quasi beffardo, la propria controparte tragica, colta in una *hit*, nella terminologia hazlittiana, ovvero in una tipica posa climattica di forte pregnanza morale.

Questa nuova generazione di monumenti iconografici si concentra interamente sul *sermo corporis* dell’attore, esaltandone l’arte piuttosto che il ruolo sociale e bandisce qualsivoglia riferimento accidentale a situazioni sceniche precise. Il corpo e l’espressione iconica sono isolati e il loro impatto è massimizzato da scenografie appena accennate o fondali che si ispirano vagamente alla pittura di paesaggio. Il lessico delle passioni collega dunque norma pittorica ed espressione drammatica.

§3. La villa di Hampton e la statua di Shakespeare.

Una breve serie di considerazioni conclusive sul ruolo culturale del ritratto d’attore vengono suggerite dall’analisi di alcune illustrazioni a stampa e di ritratti che colgono Garrick lontano dalle scene, intento a promuovere la propria figura pubblica di imprenditore, mecenate delle arti, critico shakespeariano e facoltoso possidente terriero. Sintomatico a questo riguardo risulta il mezzotinto ultimato nel c. 1769 da Valentine Green del ritratto commissionato da Garrick a

²¹. Il Quarto Discorso sull’arte di J. Reynolds è contenuto in *Discourses on Art*, a cura di R. R. Wark, New Haven, Yale University Press, 1975.

Thomas Gainsborough come dono alla città di Stratford in occasione del Giubileo shakespeariano organizzato in quello stesso anno. In una revisione della ritrattistica d'attore sorpreso in un luogo ameno, affiancato da un emblema della sua professione (segnalo qui ad esempio *Grandval* di N. Lancret, 1742 oppure l'incisione di Francesco Bartolozzi, *Mrs. Abington as the Comic Muse*, 1783, in cui figura ancora una volta un busto di Shakespeare), ma contemporaneamente collocata anche all'interno di una prestigiosa corrente figurativa - in cui la discendenza culturale tra un grande del passato e un illustre personaggio del presente viene segnalata per mezzo della prossimità spaziale tra un *memento* plastico del lume e il corpo dell'artista contemporaneo (si pensi al celebre quadro di Rembrandt, *Aristotele contempla il busto di Omero*, 1653, poi ripreso dallo stesso Reynolds in un autoritratto, *Joshua Reynolds*, c. 1773) - la composizione mostra Garrick in una posa rilassata, mentre si abbandona mollemente al busto del Bardo, che sembra volgere lo sguardo in basso in direzione dell'attore.

È plausibile ipotizzare come il contatto fisico tra la statua di Shakespeare e il corpo dell'istrione – un particolare presente in entrambe le tele in precedenza da me segnalate, e quindi apparentemente non casuale, vista anche la connotazione biografica particolarissima che questo dettaglio doveva rivestire per l'attore²² - rimandi a una prossimità di tipo culturale che si vuole evidenziare tra il poeta nazionale e colui il quale desiderava proporsi come il suo più degno custode. La scelta iconica privilegia pertanto non certo le famose abilità istrioniche di

²². Come già accennato, in *Harlequin Invasion* la mobilità del corpo della maschera era stata contrapposta alla staticità della raffigurazione plastica del Bardo. Le contrapposizioni corpo/statua, basso/alto, ma anche animato/inanimati, *attore/testo*, con le loro molteplici connotazioni, devono essere state ben presenti a Garrick, il cui desiderio di elevazione a figura di eminente gentiluomo era andato rafforzandosi con il Grand Tour del 1763, esperienza durante la quale i ritratti *as himself* assieme a rappresentazioni sineddochiche della cultura alta (i manuali dei classici, le penne d'oca e le pergamene da autore o le edizioni critiche) diventano significativamente più ricorrenti.

Garrick, come invece avrebbe segnalato il prevedibile uso di un costume di scena (*vocazione professionale*), quanto le sue doti di collezionista di reperti shakespeariani, adattatore e restauratore di testi drammatici, gentiluomo di gusto e di cultura (*vocazione privata*).

Il desiderio di elevarsi al di sopra dei trionfi di una professione che pure aveva contribuito a innalzare ai livelli di arte liberale, nelle parole di Burke, per riproporsi non tanto come *gentleman actor*, quanto piuttosto esclusivamente come *gentleman artist*, è colto anche da un mezzotinto posteriore (Caroline Watson alla maniera di Robert Edge Pine, *Garrick recita la "Ode a Shakespeare"*, c. 1782) in cui l'ormai defunto Roscio è immortalato mentre, circondato da numerosi attori dell'epoca nella parte dei più famosi personaggi shakespeariani (tra questi spicca anche Sarah Siddons, ritratta per la prima volta nelle vesti della Musa Tragica), rivolge un'appassionata invocazione alla statua del Bardo. Ancora saldo nell'immaginario collettivo come l'interprete shakespeariano *par excellence*, Garrick paradossalmente è l'unico attore tra i tutti presenti a non indossare degli abiti di scena ed è colto mentre stringe al petto il celebre medaglione con il volto di Shakespeare che appare in un'ulteriore testimonianza iconografica legata al Giubileo (il celebre *David Garrick as Steward of the Shakespeare Jubilee*, mezzotinto di Joseph Saunders, 1769).

La ricercata continuità artistica tra il Poeta Nazionale e il Custode della sua memoria è completata dall'incisione *Mrs Yates nella parte della musa tragica recita una monodia in memoria di Garrick*, ultimata da Jean Heath alla maniera di T. Stothard nel 1783, in cui il significato metateatrale dell'allegoria iconografica ha segnato l'assunzione di Garrick all'Olimpo artistico. Come l'attore onora il Poeta, autore dei versi a cui presta la voce, e compie un'offerta

alle Muse che gli concedono l'ispirazione, così egli – divinità e offerente allo stesso tempo - riverisce anche l'artista che unisce in sé creatività istrionica e genio letterario, corpo, ma anche parola, coturni e penna.

Con la morte di Garrick (1778), l'affermazione di una successiva generazione attoriale, guidata dalle nuove celebrità Sarah Siddons e da suo fratello John Philip Kemble, fu accompagnata da una mutata percezione dell'arte dell'attore a cui fece seguito anche una prevedibile mutazione della ritrattistica teatrale, che si rivolse al modello offerto dalla pittura di storia, purificandosi di quanto erano stati i suoi, spesso intenzionali, controcanti commerciali. Questo nuovo stile recitativo astratto e idealizzato (immortalato da Reynolds, che ritrae Siddons come assimilazione, e impersonificazione, della Tragedia nel celeberrimo *Sarah Siddons as the Tragic Muse*, 1784 e 1789, o in *John Philip Kemble as Coriolanus* di Thomas Lawrence, 1798, in cui l'attore inscena l'ideale di Roma, piuttosto che un episodio tratto dal dramma shakespeariano), paragonato nella nuova estetica di fine secolo all'immutabilità e all'eleganza del marmo (si notino ad esempio i richiami archeologici a famosi gruppi marmorei classici, quali l'Apollo del Belvedere o il Laocoonte, ma anche a geni del passato quali il Michelangelo della Cappella Sistina), implicò una nobilitazione del ritratto d'istrione, non più colto nell'atemporalità dell'immagine allegorica o d'apparato, né tanto meno nel vortice della pratica scenica, quanto piuttosto raffigurato come ieratica incarnazione di un ideale astratto.

Seppure in un contesto sociale ed estetico diverso, un simile tentativo era stato compiuto pochi decenni prima anche da David Garrick, il quale aveva scelto di farsi ritrarre come erede dell'immortale genio shakespeariano - artista purificato da ogni contaminazione professionale, ma anche geniale

idealizzazione del gentiluomo di campagna, signore di un raffinato regno idilliaco-pastorale sapientemente progettato da Robert Adams e da Lancelot ‘Capability’ Brown, che in niente ricordava le polverose tavole del Drury Lane se non nella derivazione ‘bassa’ del denaro a cui questo eliso si doveva.

Le numerose raffigurazioni topografiche con oggetto la villa di Hampton, acquistata nel 1754 e situata in un’ansa del fiume a breve distanza da Strawberry Hill, (oltre che in diverse incisioni, la dimora appare in due opere di Johann Zoffany, *Garrick with his Wife at Hampton*, c. 1762 e *The Garricks taking Tea upon their Lawn*, c. 1765) - con le colonne in stile ionico, i prati curati, l’*orangerie* e l’edificio centrale, classico ed equilibrato, dominante un declivio che scendeva dolcemente fino al Tamigi, nel rispetto della tradizione iconografica tutta settecentesca della dimora aristocratica di campagna - incarna l’ideale astratto della vita gentilizia ostinatamente perseguito da Garrick, la sua volontà di inscenare un rapporto privilegiato con la terra attraverso cui potesse “convalida[re] la propria aspirazione a una maggiore partecipazione alla vita politica e culturale del paese”, segnalando al tempo stesso il desiderio di presentarsi attraverso l’idealizzazione di quello statuto sociale di “proprietari[o] terrier[o]”²³ al cui perfezionamento aveva lungamente, e caparbiamente, lavorato.

Questa è forse l’immagine a cui in tarda età Garrick avrebbe preferito vedere esclusivamente associata la propria memoria, il ritratto di un raffinato patrizio colto con la moglie mentre le illustra le bellezze della loro dimora di campagna,

²³. C. E. ROMAN, *Da Canaletto a Constable. Vedute di città e di campagna*, in “Da Canaletto a Constable. Vedute di città e di campagna dallo Yale Center for British Art”, Ferrara, Palazzo dei Diamanti 25 febbraio-20 maggio 2001, Ferrara Arte 2001, p. 26. Così chiosa il caustico Walpole: “I dined today at Garrick’s: there were the Duke of Grafton, Lord and Lady Rochford, Lady Holderness, the crooked Mostyn, and Dabreu the Spanish Minister; two regents, one of whom is Lord Chamberlain, the other Groom of the Stole; and the wife of a Secretary of State. This is being sur un assez bon ton for a player!” (lettera del 15 agosto 1755 a Richard Bentley, trascritta in MCINTYRE, *Garrick*, cit., p. 234).

appoggiato al colonnato dell'elegante tempietto neoclassico entro al quale si intravede appena la costosa statua di Shakespeare commissionata alcuni anni prima a Roubillac, e per cui aveva lui stesso posato, eminente protagonista di un formale *conversation piece* che ha ormai perso tutti i suoi accenti (e forse anche tutti i suoi stridori) teatrali.