

DUE «LETTERE DALL'INGHILTERRA»  
DI G. Ch. LICHTENBERG

*a cura di Adelina Suber*

*Nota introduttiva.* Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799), un professore di fisica all'Università di Göttingen, deve la sua notorietà a degli esperimenti di elettrostatica, le cosiddette figure di Lichtenberg. Anche un cratere lunare porta oggi il suo nome.

Lichtenberg scrisse moltissimo, di scienza, di letteratura, di filosofia, opere che testimoniano un sapere enciclopedico e uno spirito argutissimo, non sempre benevolo e per questo temuto.

Malgrado egli sia quasi del tutto ignoto ai lettori italiani che lo conoscono soprattutto e quasi soltanto per una parzialissima traduzione dell'opera sua più nota, i *Sudelbücher* (a c. di N. Saito, 1966) egli non fu affatto un personaggio marginale alla cultura tedesca del tempo, anzi chiunque approfondisca la storia dell'Illuminismo, vitale perché storia di incontri e di amicizie<sup>1</sup>, trova ripetutamente citato il suo nome. Egli scrisse un saggio notissimo su Hogarth, e queste *Lettere* che conobbero un enorme successo, tanto che furono immediatamente tradotte – ahimè solo in Svezia (1776) – e circolarono subito tra gli amatori di Shakespeare e dell'*Amleto* in particolare, e tra gli attori. Secondo Wolfgang Promies, curatore delle *Opere* complete di Lichtenberg, «riguardo il campo speci-

*La pubblicazione di queste due lettere anticipa l'edizione italiana delle Lettere dall'Inghilterra di Lichtenberg che Adelina Suber sta curando per una collana di testi presso l'editore De Rubéis di Roma. Ha collaborato con Adelina Suber per la traduzione Stephanie Schulze.*

<sup>1</sup> Lichtenberg ebbe rapporti di studio e di amicizia con i maggiori intellettuali suoi contemporanei e molti di loro lasciarono apposta le loro sedi per andarlo a conoscere e consultare. Ricevette le visite di Lessing (1771), quelle numerose di Georg Forster con cui curò la pubblicazione del «Göttingisches Magazin der Wissenschaften und Literatur» (1780-1785), e che viene nominato anche nelle *Lettere dall'Inghilterra* perché Lichtenberg lo conobbe a Londra; di Wieland (1779), il primo traduttore di Shakespeare in tedesco (1762-1766), e quindi anche dell'*Amleto*. Nel 1781 il duca di Weimar Karl August si fermò di proposito a Göttingen precedendo di due anni Goethe che con Lichtenberg tenne rapporti epistolari al tempo della *Teoria dei colori* (1793). Alessandro Volta si recò da lui (1784 e 1785) e nel 1786 Lavater, sebbene Lichtenberg dopo un iniziale apprezzamento, avesse giudicato severamente i *Fragmente*, si fermò a Göttingen per farlo conoscere al figlio. Corrispose con Kant. Ebbe come allievo Alexander von Humboldt e tre figli del re d'Inghilterra. E questi sono solo alcuni dei nomi più noti.

fico del teatro inglese, crearono una norma, come la *Drammaturgia* di Lessing» (cfr. Promies 1964, p. 49).

Le *Lettere dall'Inghilterra* sono tre, più un'appendice alla terza. Il tema centrale è la descrizione di alcuni attori inglesi sulle scene. Sono lettere filosofiche sul teatro e come tali si prestano a interpretazioni molteplici e perfino a immediate applicazioni pratiche. Esse non sono solo recensioni di spettacoli che ne testimoniano la frequentazione (i viaggiatori stranieri a Londra erano quasi tenuti ad andare qualche volta a teatro se volevano dare impressione di completezza alle loro esperienze di viaggio), ma testimoniano un contatto fisico con le scene, fatto di conversazioni con gli attori e con i loro conoscenti, di letture dei giornali, di divertita curiosità che spesso non nasconde l'ammirazione per la vita quotidiana degli attori e la loro storia, e tutto questo non per un interesse amatoriale da parte di Lichtenberg, ma anche per il non celato proponimento di poter essere in qualche modo utile agli attori suoi compatrioti, fratelli più sfortunati, ma non per questo (o proprio per questo) meno capaci dei grandi attori inglesi. Anche da ciò la profondità e l'importanza di queste *Lettere*.

Esse testimoniano inoltre una passione vera per il viaggiare, anzi sono quasi da considerarsi un esempio di un modo di viaggiare, e sono tanto più indicative perché vennero scritte in un periodo in cui i viaggi in Inghilterra cominciavano a diventare una moda e quasi una necessità intellettuale – pensiamo per esempio ai viaggiatori tedeschi e italiani altrimenti costretti in spazi più angusti – e in cui le relazioni di viaggio per forza di cose tendevano a farsi sempre più simili fra loro<sup>2</sup>.

Lichtenberg fu un appassionato dell'Inghilterra, della cultura e della lingua inglesi, che per un periodo addirittura insegnò. Con non malcelato orgoglio scrisse in una lettera privata che Garrick stesso gli aveva detto di non aver mai sentito parlar così bene l'inglese da uno straniero e che gli era difficile considerarlo tale (Lettera a J.C. Dieterich, 18 ottobre 1775, *Briefe*, 1967, p. 225).

A Londra seppe introdursi in tutti gli ambienti, da quelli più alti – fu ospite di Giorgio III a Kew e frequentò la corte – a quelli più miserabili. I suoi rapporti con il re erano così amichevoli che a Göttingen si vociferava fosse figlio illegittimo del defunto Giorgio II. Malgrado questa sua ricchezza di relazioni e i molti luoghi visti, Lichtenberg, da persona bizzarra qual era, in queste *Lettere* scelse di entrare in Inghilterra da dietro le quinte e di indagare soprattutto il teatro, e questa sua passione di viaggiatore per le scene e per l'Inghilterra è tanto più commovente se si considera che, a parte questo unico grande viaggio<sup>3</sup>, passò il resto della sua

<sup>2</sup> Sull'anglofilia dei tedeschi durante il Settecento, cfr. M. Maurer, *Aufklärung und Anglophilie in Deutschland*, Göttingen und Zürich, Vandenhoeck und Ruprecht, 1987.

<sup>3</sup> Il soggiorno di Lichtenberg a Londra durò più di un anno (27 settembre 1774 - 7 dicembre 1775). Nel 1770, in verità, aveva fatto un primo breve viaggio in

vita chiuso nello studio di casa, a Göttingen, piccola città del nord della Germania.

È anche vero che queste lettere-saggio furono sin dalla loro ideazione destinate alla stampa: Lichtenberg probabilmente parlò da Göttingen già con un contratto in tasca con Heinrich Christian Boie (a cui le *Lettere* sono indirizzate) direttore del «Deutsches Museum», rivista sulla quale vennero pubblicate nel 1776 e nel 1778. Esse sono il frutto di un lavoro di rielaborazione di appunti, di pagine di diario e di epistole agli amici in cui si trovano, spesso in modo più ampio ma più casuale e disorganizzato, interi brani delle lettere qui tradotte. La loro datazione è quindi fittizia, anche se naturalmente si riferisce al periodo del soggiorno londinese<sup>4</sup>.

Questi scritti furono importanti per i lettori tedeschi (e anche inglesi) contemporanei di Lichtenberg per la descrizione, quasi da moviola, di alcune scene dell'*Amleto* recitato da Garrick (e fortemente da lui rimaneggiato come lo stesso Lichtenberg lamenta)<sup>5</sup>.

L'importanza che queste lettere hanno invece per noi lettori di oggi è dovuta forse alla descrizione di Garrick in altri ruoli, ruoli magari minori, e soprattutto al paragone fra Garrick e un altro grande attore, attore comico, Thomas Weston. Riguardo la descrizione dell'*Amleto* noi siamo forse più colpiti dalla bellezza della pagina, dalla sua letterarietà che non dall'originalità della descrizione, perché ormai così ci immaginiamo – persino con quei panni neri<sup>6</sup> – debba essere un Amleto. Ma per i contemporanei di

Inghilterra di circa un mese per accompagnare in patria due sue allievi inglesi. Dopo il ritorno dal suo secondo viaggio a Londra, Lichtenberg non si mosse più da Göttingen, a parte piccoli viaggi nelle vicinanze (Amburgo, Hannover...).

<sup>4</sup> Rispettivamente nel numero del giugno 1776 e in quello del novembre 1776 del «Deutsches Museum» vennero pubblicate le prime due lettere, del 1° ottobre e del 10 ottobre 1775; la terza lettera, del 30 novembre 1775 e l'epilogo di questa apparvero sulla stessa rivista, nei numeri di gennaio e di maggio 1778. Nelle *Lettere dall'Inghilterra* Lichtenberg mantiene alcuni caratteri del genere epistolare vero e proprio, che rendono le lettere più scorrevoli, per esempio il tono interlocutorio e amichevole, le interruzioni e le digressioni, gli inizi e le chiuse 'realistici'.

<sup>5</sup> È interessante notare che Lichtenberg vide Garrick un anno prima del suo ritiro definitivo dalle scene (1776). Riguardo i cambiamenti apportati da Garrick al testo, cfr. G. Gahede, *David Garrick als Shakespeare-Darsteller*, Berlin, Georg Reimer, 1904, pp. 98-100; Gahede riporta anche le parole con cui Garrick aveva definito il suo intervento sull'*Amleto* come «the most imprudent thing I ever did in all my life» (p. 177).

<sup>6</sup> «Benché non si curasse dell'esattezza storica e del colore locale, che erano ancora di là da venire, Garrick tentò comunque di creare un'atmosfera, valendosi specialmente dei costumi per indicare il carattere del personaggio quale egli lo vedeva. Egli raggiungeva di solito questo scopo alterando leggermente la moda contemporanea [...]» (F. Antal, *Hogarth e l'arte europea*, Torino, Einaudi, 1990, I ed. 1960, p. 128). La descrizione di Lichtenberg, così minuziosa che appare quasi improbabile ad un comune spettatore, data la distanza dalla scena e la struttura dei

Lichtenberg, questo Amleto fu esplosivo, tanto da poterlo ora considerare il prototipo di tutti gli Amletti a venire, e non solo tedeschi.

È merito di Lichtenberg, quindi, aver contribuito alla fortuna romantica di Amleto, anzi averne quasi fondato la storia, la figura morale, e questo merito va diviso con Goethe e con l'attore Friedrich Ludwig Schröder che in questa staffetta farà da tramite tra Lichtenberg e il Goethe dei *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Schröder, primo in Germania, nel 1776 mise in scena a Amburgo l'*Amleto* con l'attore Franz Brockmann nel ruolo protagonista (e se stesso nei panni dello spettro, stesso approccio al testo che ebbe Garrick!) e a partire dal 1778 interpretò il principe danese. Goethe fu influenzato dagli spettacoli amburghesi di Schröder (la *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* venne iniziata nel 1777) (cfr. Ermann 1983, p. 144). Brockmann, Schröder e Goethe tennero presente il Garrick di Lichtenberg quando si trovarono a recitare, e il secondo a scrivere, sull'incontro con lo spettro. L'apparizione dello spettro, che si direbbe il punto più alto della recitazione di Garrick (forse perché occupa tanto spazio nelle *Lettere* di Lichtenberg) costituisce anche il momento culminante degli spettacoli di Schröder – almeno così sembra stando alle contemporanee relazioni sui suoi spettacoli – e della messa in scena dell'*Amleto* nei *Wilhelm Meisters Lehrjahre* di Goethe. Perfino le parole scelte dai critici di Schröder e da Goethe sono le stesse e identico è l'agire degli attori<sup>7</sup>.

Il fantasma e lo spettro, oltre ad essere figure familiari ai teatranti e agli spettatori di tutti i generi di drammi, se riferiti alle scene ad un livello più alto, metaforico, sembrano appartenere al secolo dei lumi. Infatti nella prima lettera, a conclusione della scena dello spettro, Lichtenberg parla dell'arte dell'imitazione con un'immagine di fantasma che richiama il *Paradosso* di Diderot. I geni, come Garrick, come Shakespeare che si completano nella figura dell'*Amleto* («Garrick e Shakespeare si sono riconosciuti in una terza persona», cfr. *London-Tagebuch*, p. 61), si lasciano

teatri, fu forse resa possibile dal fatto che Garrick introdusse «l'illuminazione dal basso al posto dei candelieri, in modo da concentrare la luce sul volto dell'attore e rendere la scena più simile a un quadro» (F. Antal, *Hogarth*, cit., p. 141).

<sup>7</sup> Per gli incontri con lo spettro, cfr. A. von Weilen, *Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart*, Berlin, Georg Reimer, 1908, pp. 43-44 per Brockmann, e 53 per Schröder. Cfr. anche A. Winds che pubblicò l'anno successivo un libro con lo stesso titolo di quello di A. von Weilen, Berlin 1909. Nei *Wilhelm Meisters Lehrjahre* la scena con lo spettro è contenuta nel libro V, cap. XI (alle pp. 336-338 della traduzione italiana, Milano, Adelphi, 1976). Nel 1795, mentre stava lavorando al quarto e quinto libro del *Wilhelm Meister* sopra citato, Goethe mise in scena, a Weimar, l'*Amleto* rielaborato da Schröder. Daniel Chodowiecki, considerato da Lichtenberg il corrispondente tedesco di Hogarth, collaborò ai *Fisiognomische Fragmente* di Lavater. Nelle sue famose incisioni sull'*Amleto* (1777), Chodowiecki rappresentò l'attore Brockmann nel ruolo del protagonista. Interessante sarebbe il confronto iconografico tra gli Amletti (anche Garrick fu più volte ritratto, e proprio nella scena dello spettro, da diversi artisti inglesi).

dietro un'esca, un'ombra per farsi raggiungere dagli emulatori. Ma la vera natura di questi fantasmi non è quella di essere irraggiungibili bensì quella di essere inafferrabili, come altre ombre che seguiranno: quelle dei racconti di Chamisso, di Hoffmann, di Andersen.

La frequente e maniacale comparsa, nella storia della letteratura e soprattutto in quella di fine secolo e del primo Ottocento, di una figura così evanescente, riporta il discorso a maggiore corposità storica: i critici<sup>8</sup> accanto a una Werther-Manie, a una Shakespeare-Manie, non solo tedesche, parlano di una Hamlet-Manie, questa sì molto tedesca. L'identificazione col principe Amleto (sia con quello della prima rielaborazione di Schröder che alla fine non moriva ma trionfava sui nemici – e che anche per questo venne molto applaudito – sia con gli Amletti più vicini all'originale<sup>9</sup>), viene spiegata con la miseria politica e culturale degli stati tedeschi e con la condizione sofferente degli intellettuali e soprattutto di molti giovani, i più sensibili.

Le *Lettere* conobbero un enorme successo anche per questo: perché parlando di Garrick, parlavano di Amleto e in Amleto si riconoscevano in molti, non ultimo Wilhem Meister.

La traduzione italiana delle *Lettere* è stata eseguita sull'edizione contenuta nel vol. III (*Aufsätze, Entwürfe, gedichte, Erklärung der Hogartschen Kupferstiche*) delle *Opere complete (Schriften und Briefe)* in quattro volumi, più due di note curati da W. Promies, München, Carl Hanser, 1967-74. Nell'introduzione sono citati il diario londinese di Lichtenberg, *London-Tagebuch, September 1774 bis April 1775*, a c. di H.L. Gaumbert, Gerstenberg, Hildesheim, 1979, e le lettere, *Briefe*, vol. IV delle *Opere*, sopra citate. Una ricca bibliografia su Lichtenberg è contenuta nel volume biografico di W. Promies, *Lichtenberg*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch, 1964.

Poche sono le opere di Lichtenberg tradotte in italiano: A. Menduni, *Il «Timorus» di G.Ch. Lichtenberg*, Genova, Pubblicazione dell'Istituto di Lingua e Letteratura Tedesca, 1967; G.Ch. Lichtenberg, *Libretto di consolazione*, a c. di B. Scriba-Sethe, Milano, Rizzoli, 1981; G.Ch. Lichtenberg, *Osservazioni e pensieri*, a c. di N. Saito, Torino, Einaudi, 1966.

Due bellissimi sogni di Lichtenberg, risalenti alla fine della sua vita, sono citati e analizzati in A. Béguin, *L'anima romantica e il sogno* (1939), Milano, Garzanti, 1967, ora anche in G. Almansi-C. Béguin, *Teatro del sonno* (1988), Milano, Mondadori, 1991.

<sup>8</sup> Cfr. K. Ermann, *Goethes Shakespeare-Bild*, Tübingen, Niemeyer, 1983, pp. 144 sgg. In verità Ermann non parla di Hamlet-Manie ma di Hamlet-Mythus, o di Hamletfieber. Manteniamo la nostra definizione sulla base del noto saggio di G.D. Grabbe, *Ueber die Shakespeare-Manie*, in *C.D. Grabbes Gesammelte Werke*, Weimar 1923, pp. 268 sgg.

<sup>9</sup> Cfr. A. von Weilen, *Hamlet auf der deutschen Bühne*, cit., che analizza nel corso della trattazione tutte le riduzioni e le traduzioni in Germania dell'*Amleto*.

Il fisico di Göttingen affascinò anche Walter Benjamin che in *Uomini tedeschi. Una scelta di lettere* [1936], Milano, Adelphi, 1979, incluse una famosissima lettera che Lichtenberg aveva scritto ad un amico (G.N. Amelung) in occasione della morte della propria compagna, la fioraia bambina Maria-Dorathe Stechard. Nel 1933 Benjamin scrisse inoltre un radiodramma, intitolato appunto *Lichtenberg* in cui non solo veniva riprodotta la lettera sopra citata, ma anche venivano parafrasati o citati molti brani delle *Lettere dall'Inghilterra* in una immaginaria conversazione con Garrick (*Tre drammi radiofonici*, Torino, Einaudi, 1978).

PRIMA LETTERA A HEINRICH CHRISTIAN BOIE

Londra, 1 ottobre 1775

Mi auguro di poter soddisfare adesso, mio caro B., meglio di quando lei me lo manifestò la prima volta, il Suo desiderio di ricevere qualcosa di scritto su Garrick. A quel tempo avevo visto quell'uomo straordinario appena due volte, un periodo troppo breve per osservarlo con calma e non abbastanza lungo per scriverne con calma ad un amico. Qui ci sono alcune delle mie osservazioni, non tutte. In futuro se vuole ne riceverà altre: osservazioni e riflessioni alla rinfusa e, molto probabilmente, divagazioni in quantità superiore alle altre due messe insieme, il tutto per quanto possibile come mi viene in mente, cioè nell'ordine e con le espressioni che l'umore del momento in cui scrivo mi suggerisce. So che Lei mi perdonerà: se non posso fare così, non scrivo affatto volentieri delle lettere o, meglio, preferisco sempre scriverle il giorno dopo e poi... mai più. Ancora una cosa: sebbene dopo il nonsense dichiarato non c'è niente che detesti di più, nello stile, del tono solenne, profetico alla Boswell, con cui alcuni scrittori promuovono subito ad angelo ogni grand'uomo che descrivono e promuovono se stessi a profeti, e cominciano a balbettare in una sorta di prosa celebrativa che tanto utile torna alla verità, potrebbe però succedermi benissimo (spero di no) che l'argomento mi tiri un brutto scherzo. In tal caso, amico mio, ne tenga conto, si faccia lo sconto da solo e mi ringrazi intanto che non Le abbia già scritto dall'inizio.

Per ora ho visto recitare Garrick solo otto volte e fra queste in alcune delle sue parti più riuscite. Una volta come Abel Drugger in un *Alchemist* di Ben Johnson molto rimaneggiato, una volta come Archer nello *Stratagem* di Farquhar, una volta come Sir John Brute nella *Provoked Wife* di Vanbrugh, due volte come Amleto, una volta come Lusignano nella *Zaire* adattata da Hill, una volta come Benedikt in *Much ado about nothing* di Shakespeare ed infine come Don Leon in *Rule a wife and have a wife* di Beaumont e Fletcher. Inoltre gli ho parlato di persona e ho ormai entrata libera nel suo palco. Tra i summenzionati personaggi, si dice che Weston lo eguagli in quello di Abel Drugger, così come un tempo Quin in quello di Sir John Brute, ma non è esistito nessuno sulla scena inglese che lo abbia eguagliato nel resto e ancora adesso non c'è nessuno che dia la minima speranza di essergli pari nei particolari e tanto meno uno che lo possa eguagliare in tutto l'insieme. Probabilmente qualsiasi paragone con Quin e Weston soffre di una limitazione. È vero che non ho potuto vedere Quin nella parte di Sir John Brute né ho visto Weston in quella di Abel Drugger, ma giudizi simili su Garrick, e proprio su quei ruoli con cui potevo fare paragoni, mi hanno reso molto diffidente. Sono ormai quasi del tutto convinto che una interpretazione di Garrick sia insuperabile per chiunque non sia Garrick stesso: voglio dire che solo nella sua anima e nel suo corpo si trova un uguale sistema di talenti attorici ed un uomo così, a parte lui, in Inghilterra non si è ancora mai visto, almeno non sulle scene. Chiariamo come stiano le cose riguardo al giudizio di quelle persone su Weston e come è possibile siano state per quello su Quin; potrò così aggiungere qualcosa su Garrick che avrei altrimenti dimenticato. Inoltre non vorrei che, poiché già una volta mi sono espresso in tal senso, Lei continuasse a credere che non mi piaccia Weston, un uomo che è oggi il beniamino del pubblico e che mi ha fatto ridere più di tutti gli altri attori inglesi messi insieme. Un giorno Le parlerò più a lungo di lui, adesso, per il mio scopo, sia sufficiente quanto segue:

Weston è una delle più bizzarre creature che mi siano mai capitate sotto gli occhi. Figura, voce, atteggiamento: tutto quanto suscita il riso, sebbene lui sembri non volerlo e mai rida egli stesso. Non appena compare sulle scene, gran parte del pubblico dimentica il dramma, forse per far piacere a lui, e lo guarda eserci-

tare, isolato, le sue abilità. Lei mi capisce: davanti a tali giudici un uomo non può recitar male. La gente vuol vedere solo lui. Con Garrick è tutto diverso: si vuole trovare in lui la parte efficace del tutto ed il sorprendente imitatore della natura e quindi davanti alla sua Inghilterra, se volesse, egli potrebbe persino recitare male, Weston invece difficilmente. Ora, Ben Johnson ha indicato solo pochi punti del carattere di Abel Drugger, e se un attore è capace di tirare da essi una sua linea, può proseguire abbastanza tranquillamente senza tema di trasgredirli. Ottima occasione, questa, per Weston per liberarsi nel modo migliore della sua personalità, soprattutto nei lunghi intermezzi in cui Abel tace, in un ambiente in cui oltre ad un paio di telescopi e di strumenti da esorcista, vi sono scheletri umani, cocodrilli, uova di struzzo e recipienti vuoti che potrebbero contenere persino il diavolo. Mi sembra di vederlo: come si irrigidisca ad ogni movimento irruente degli astrologi o al minimo rumore che non riesca subito a spiegarsi, e rimanga lì come una mummia, con i piedi paralleli, e poi quando tutto è passato cominci, solo con gli occhi, a dar segni di vita e prenda a guardarsi in giro e poi lentamente giri la testa, ecc... La maggior parte del pubblico applaude e ride, perfino l'intenditore sorride del povero diavolo: ma quando Garrick interpreta Abel Drugger allora è l'intenditore che comincia ad applaudire. È tutta un'altra creatura, un'astrazione dell'intenzione del poeta migliorata grazie all'estesa conoscenza di dettagli individualizzanti e resa leggibile al pubblico, fino a quello dell'ultima galleria. In lui il linguaggio dei gesti non si abbassa, se posso dir così, ad un irrigidimento di comodo che tende a divorare tutto il resto – atteggiamento che alla fine risulta del tutto innaturale – ma in ogni momento il povero Abel manifesta con nuovi segni il suo carattere, la sua superstizione e la sua dabbenaggine. Ricordo solo un tratto che il Sig. Weston non avrebbe potuto imitare e tanto meno inventare, e a cui probabilmente anche l'autore non aveva pensato. Quando gli astrologi, sillabando, leggono nelle stelle il nome ormai famoso di Abel Drugger, il povero babbeo raggirato dice con profonda gioia: «Questo è il mio nome!». Garrick la fa diventare una gioia segreta, perché rallegrarsi in modo troppo manifesto sarebbe irrispettoso. Garrick quindi dà loro le spalle e, per un attimo, gioisce tra sé e sé tanto da provocarsi quei segni rossi intorno agli occhi che sempre accompagnano

una grande gioia repressa almeno in parte a forza, e dice: «Questo è il mio nome» a sé stesso. Questo sapiente, nascosto agire faceva un indescrivibile effetto poiché si vedeva non solo il sempliciotto passivo e raggirato, ma anche un tipo molto più ridicolo che con una sorta di interno trionfo si considerava perfino astuto. Non ci si deve aspettare qualcosa del genere da Weston. Ma lì dove la sua particolare semplicità e la sua figura tornano utili al dramma, lì crea meraviglie. Così appare nel ruolo del Dr. Last nel *Devil upon two sticks* di Foote, in quello di Mawworm in *The Hypocrite* e in quello di Scrub nello *Stratagem*. In tutto l'ho visto tre volte, da ultimo in alcune scene insieme a Garrick. Sono scene, mio caro B., che credo distenderebbero in un sorriso terreno anche le gote raggrinzite nella bigotteria e da tempo non più sollecitate da cose mondane di...!

Una natura simile aveva probabilmente il Sir John Brute di Quin. Le persone che in questo ruolo lo paragonavano a Garrick e perfino, qui e là, lo preferivano a lui, aggiungevano che Quin sarebbe stato una sorta di Sir John, e questo, almeno per me, rende il loro giudizio assai sospetto. Ci vuole forza per rappresentare bene sulle scene un debole, e conoscenza del bel mondo e del valore delle buone maniere per rendere l'ubriaco, ridicolo Sir John, almeno davanti a gente di mondo e di buon gusto! Ci sono purtroppo dei Sir John in tutti i ceti e per questo immagino che Quin facesse la parte del cacciatore fannullone per i cacciatori di volpi, i signorotti di campagna e i fanfaroni, e Garrick invece facesse il fannullone per nascita e ceto rivolgendosi alla corte ed alla gente di gusto. Che un attore si possa spesso prendere questa libertà senza offendere l'autore, è certamente innegabile. Quanto per esempio il lento, strascicato «che il diavolo mi porti!» che viene detto nel bosco con il fornello della pipa pendente dalla bocca, è differente fin quasi nei minimi particolari da quello veloce che vola via da un paio di labbra gentili sopra un tavolo da biliardo o durante una rivista! Ma, quanto a questo, sono stati fatti anche dei radicali cambiamenti nel dramma stesso. Devo inoltre dire che i nemici di Garrick da una parte gli contrappongono Quin quale vero Sir John, dall'altra si esprimono negativamente sul carattere di Garrick perché recita il Sir John così bene. Quest'ultima cosa l'ho perfino letta su un giornale. Vede quindi che Garrick trova ogni giorno ancora

il suo merlo<sup>10</sup>. Da questa aggiunta dedurrà facilmente, senza che io debba tirarne necessariamente le somme, ciò che voglio dire: Weston più Quin uguale Garrick. Se un partito apprezza il valore dell'attore comico per la grandezza del riso che suscita, senza indagare se faccia ciò come attore, attraverso una resa perfetta del ruolo, o come semplice Hanswurst, l'altro partito per mancanza di gusto e di esperienza ambisce a modi eccessivamente forti e trova il suo tornaconto nel cosiddetto realismo esasperato o perfino in quello manierato. Tali persone biasimerebbero spesso e volentieri Garrick, se lo potessero fare in tutta sicurezza, ma rischierebbero troppo la loro reputazione; di conseguenza il loro cattivo gusto e la loro inesperienza si manifesta solo di tanto in tanto col paragonare Garrick ad un cattivo attore. Ammetto di buon grado (e chi non lo farebbe?) che migliaia di persone non vedono tutto quello che Garrick dà a vedere: in questo non gli va certo meglio che ai suoi parenti spirituali Shakespeare e Hogarth. Per vedere tutto di loro, oltre alla illuminazione di rito, bisogna disporre anche di un proprio lumicino.

Ma in cosa consiste allora la grande superiorità di quest'uomo? I motivi, amico mio, sono moltissimi ed una gran parte di essi è dovuta alla sua eccellente formazione culturale. Ma sebbene io ne abbia sentiti subito potentemente e fino all'estasi gli effetti nella loro totalità, non oso certo analizzarli in ogni singolo caso. Mi servirebbero più conoscenza del mondo e più pratica in questo genere di analisi di quanto non abbia, e più frequenti comparazioni di quanto non possa fare. Nel frattempo poiché molto può farsi inaspettatamente chiaro stando in rapporto con uomini di ogni ceto, aspetto e contegno (molte cose mi sono ora già più comprensibili che non all'inizio), e poiché io posso vedere quest'uomo nelle situazioni principali come se mi fosse sempre presente davanti agli occhi, con le sue fattezze ed il suo volto, così potrebbe accadermi, magari in futuro, quando sarò tornato presso di Lei, di poter dire su

<sup>10</sup> Nella traduzione tedesca del *Tom Jones* di Fielding, il nome di Partridge veniva trasformato in Rebhuhn, pernice. Abbiamo optato qui per «merlo», per mantenere il gioco di parole. Nel romanzo (Libro Sedicesimo, cap. V) i commenti di Partridge durante una rappresentazione dell'*Amleto* di Garrick, ed in particolar modo durante la scena dello spettro, divertivano i presenti per la loro ingenuità.

di lui qualcosa di più coerente. Per il momento lo cerchi solo qui e là nelle mie lettere. Mi è stato una volta assicurato che qui c'è un uomo che lavora ad un'opera per gli attori che conterrà delle regole derivate dall'arte di Garrick ma riportate, con la mediazione della filosofia, a dei principi di base tra loro collegati e purificati. In seguito non ne ho più sentito niente. Se proprio qualcuno la sta scrivendo, volesse il cielo che quell'uomo fosse un Lessing, ma purtroppo tali uomini sono qui altrettanto rari che in Germania. Dovrebbe essere un uomo ancora giovane e questo mi fa paura perché anche qui, come in Germania, c'è un bel brulichio di giovani intossicati dal genio, tipi originali, come essi stessi amano definirsi, che ad ogni occasione offrono i loro mezzi pensieri e le loro mezze parole al diletto degli esaltati adoratori e al disgusto del vero pensatore cui il loro flusso di prosa divina non procura un granello di nutrimento. Occupiamoci ora più da vicino del nostro argomento.

Il signor Garrick nell'intera figura, nel movimento e nel contegno ha un qualcosa che io ho talvolta notato, almeno in parte, tra i rari Francesi che ho visto e mai tra i molti Inglesi che mi sono capitati davanti. Intendo con ciò i Francesi che hanno passato almeno la mezza età ed appartengono alla buona società, si capisce. Quando per esempio egli si rivolge a qualcuno con un inchino, non è la testa soltanto, né le spalle, né i piedi o le braccia che entrano in azione, ma ciascuna di queste parti partecipa in modo misurato al movimento nella proporzione più armoniosa e adatta alle circostanze. Quando compare sulla scena, anche nei momenti in cui non bisogna esprimere timore, speranza, diffidenza o una qualsiasi passione, non si vorrebbe altro che guardare lui solo: egli cammina e si muove tra gli altri attori come l'uomo tra le marionette. Nessuno che non abbia già prima prestato attenzione alla condotta di qualche Francese appartenente alla buona società, potrebbe da quanto detto ricostruire facilmente il contegno di Garrick; nel qual caso questo accenno ne costituirebbe la descrizione migliore. Quanto segue chiarirà forse la questione. La sua statura è da annoverare tra le piccole piuttosto che tra le medie ed il suo corpo è tarchiato. Le sue membra sono estremamente proporzionate e tutto l'uomo nel suo insieme è strutturato nel più avvenente dei modi. In lui anche l'occhio più esercitato non coglie alcun difetto sia delle parti

che dell'insieme dei movimenti. In questi ultimi si nota in lui, con stupore, sempre quella ricca riserva di energia che, come Lei sa, quando è ben esibita, piace di più dello sperpero. Niente in lui eccede, è strascicato o trascinato e proprio là dove altri attori muovendo braccia e gambe si concedono uno spazio di sei e più pollici su ambedue i lati del bello, là egli lo raggiunge al millimetro con una sicurezza ed una fermezza stupefacenti. Il suo modo di camminare, di fare spallucce, di incrociare le braccia, di mettersi il cappello, di calcarselo sugli occhi, di spingerlo via dalla fronte di lato, tutto con il lieve movimento delle dita come se ognuna di esse fosse la sua mano destra, è un ristoro per la vista. Ci si sente leggeri e a proprio agio quando nei suoi movimenti si notano la forza e la sicurezza e si osserva come egli appaia sempre presente ai muscoli del suo corpo. Se ho ben capito, il suo fisico tarchiato vi contribuisce non poco. La sua coscia muscolosa si assottiglia via via nella gamba ben tornita e termina alla fine nel piede più grazioso che si possa immaginare ed allo stesso modo il braccio robusto si ingentilisce nella piccola mano. L'effetto che ne deriva, può facilmente immaginarlo. Ma questa forza non è solo apparente. Egli è davvero forte ed estremamente atletico ed agile. Nell'*Alchimista* nella scena in cui fa la boxe, corre e saltella passando da una bella gamba all'altra con ammirevole leggerezza tanto da far pensare che egli fluttui nell'aria; anche nella danza di *Much ado about nothing* si distingue dagli altri per la leggerezza dei suoi salti: quando lo vidi in questa danza il pubblico più popolare ne fu così soddisfatto da avere l'insolenza di richiedere a gran voce il bis al suo Roscio. Nel suo viso tutti, senza bisogno di raffinatezze fisiognomiche, scorgono il più felice e bello spirito sulla fronte severa, e l'osservatore attento e lo spirito arguto nello sguardo rapido, brillante e spesso astuto. Le espressioni del volto sono chiare e vivaci fino ad essere contagiose. Si diviene seri con lui, si corruga la fronte con lui, si ride con lui: nel suo modo di gioire profondamente e nel suo essere gentile, quando in un «a parte» sembra familiarizzarsi con l'ascoltatore prendendolo in disparte, c'è qualcosa di talmente affettuoso che si vola con tutta l'anima verso quell'essere affascinante.

Del suo talento nel cambiare espressione, Lei avrà probabilmente già sentito parlare, come me, in Germania. L'entusiasmo dei suoi compatrioti e dei viaggiatori lo ha forse un po' accresciuto ma io

credo veramente che più della metà di quel che si dice corrisponda a verità, e questo lo considero un buon giudizio su quell'entusiasmo. Il signor Garrick a dire il vero è in ciò un esperto straordinario. Ne darò degli esempi mano a mano quando lo descriverò in certi ruoli; per ora dirò solo che nelle vesti di Sir John Brute, per esempio, dove lo osservavo molto da vicino, la sua bocca attirò la mia attenzione non appena entrò in scena. Teneva infatti gli angoli un po' abbassati per darsi un aspetto da gran scapestrato e grande ubriacone. Mantenne questo atteggiamento della bocca fino alla fine, con la sola differenza che l'apriva un po' di più man mano che lo stato d'ebbrezza aumentava; deve avere a tal punto associato questo atteggiamento all'idea di Sir John Brute da assumerlo inconsciamente, altrimenti viene da credere che, in mezzo al fracasso che provoca in questa pièce, a un certo punto se ne dimenticherebbe.

Consideri inoltre che da quando quest'uomo di ottima cultura e per di più fornito dalla Natura di tutti i doni di un grande attore è apparso improvvisamente, a 24 anni, quando era esaminando in legge, al teatro di Goodmansfield, si è lasciato dietro, sin dalla sua prima apparizione, tutti gli attori del suo tempo, è divenuto l'idolo della nazione, la delizia della buona società ed il favorito dei Grandi. Quasi tutti i nuovi scrittori inglesi che da noi tanto si leggono, si imitano e scimmiettano, erano amici suoi. Egli li aiutò a formarsi ed essi, dal canto loro, aiutarono lui. L'umanità, da quella colta e raffinata dei saloni di Saint James fino a quella rozza delle bettole di Saint Giles, si svelava al suo spirito osservatore. Andò alla scuola che aveva frequentato Shakespeare dove anche lui, come Shakespeare, non stette in attesa di rivelazioni, ma studiò (poiché in Inghilterra il genio da solo non basta, al contrario che in Germania). Andò a Londra, dico, dove un uomo con un simile talento per l'osservazione può facilmente correggere in un anno le sue massime empiriche, cosa per cui difficilmente sarebbe bastata una vita intera in una cittadina dove tutti sperano e temono le stesse cose, si stupiscono allo stesso modo e allo stesso modo raccontano e dove tutto fa rima con tutto<sup>11</sup>. Di conseguenza non mi stupisco

<sup>11</sup> Cfr. G.Ch. Lichtenberg, *Osservazioni e pensieri*, cit., p. 36: «In una cittadina dove una faccia rima sempre con un'altra».

affatto se laggiù ogni tanto si forma un uomo le cui opere possono in seguito servire a persone di altri luoghi e di minore esperienza, come misura del loro progredire nella conoscenza dell'essere umano, intendo opere in cui si scopre sempre di più quanto più si è portato con sé al momento della lettura; mi stupisco invece che Londra non ne formi di più, non dico altri Garrick o altri Hogarth o Fielding, ma persone che siano magari un poco diverse, e che diventino poi come quelli. La conoscenza del mondo dà allo scrittore superiorità in ogni ceto. Essa offre, se non in tutti i casi al suo *Cosa*, sempre però al suo *Come* una energia contro cui non può competere il grande mago dell'imitazione, per quanto egli stesso, il suo club o la sua cittadina amino credere il contrario, e in questi frangenti debbano credere. Perciò, se si conosce un po' il mondo, ci si accorgerà facilmente che Garrick fa uso di conoscenze che mostrate lì, sulla scena, si vorrebbero definire quasi sprecate, ma probabilmente solo da chi non abbia molto da sprecare. È possibile infatti che allora quando guardavo Garrick, parecchie paia di occhi si occupassero di lui, occhi che vedevano in lui più di quanto vedessi io o che perfino non sempre trovassero tutto ciò che cercavano. Se Garrick rappresentava, per esempio, il ghiottone voluttuoso e voleva indagare con le dita se il suo cappone o il suo fagiano fossero arrivati a giusta cottura sullo spiedo, allora scommetterei che li sondava anche con il quarto dito della mano sinistra. In tutte le altre dita ci sarebbe stata troppa forza e troppo poco piacere. Ma cose simili bisogna trovarle da soli: se si vuole descriverle agli altri, si corre spesso il pericolo, proprio quando ci si considera saggiissimi, di essere ridicoli.

Oltre alle qualità più essenziali ad un buon attore, Garrick ne possiede ancora una quantità di altre che fanno la fortuna delle persone in tutte le situazioni della vita e che possono portarle là dove vogliono. Fra queste includo le sue capacità di comprendere immediatamente le debolezze sia del singolo che di un intero pubblico. Questo gli rende possibile, in caso di necessità, di aggiungere al bello naturale quello convenzionale, senza il quale egli non avrebbe fatto in un anno, quasi vorrei dire in un giorno, l'impressione che fa. Io stesso ho notato che quando gli viene a mancare, per esempio per un nuovo esperimento, il sonoro applauso od il consueto silenzio di morte dell'uditorio, di sicuro ancor prima della

fine dell'azione egli sa talmente ribaltare la situazione, che silenzio ed applausi necessariamente seguiranno.

Quindi mio caro B., se Lei si è già potuto fare un'idea di Garrick dalla mia descrizione, mi segua ora con lui in alcune scene. Oggi voglio, giacché mi sento proprio in vena, prendere in considerazione quelle dell'*Amleto* in cui appare lo spettro. Lei in questa scena lo conosce già per l'eccellente descrizione del Mastro Partridge di Fielding. La mia non vuole rendere superflua quest'ultima ma solo chiarirla:

Amleto appare vestito di nero, l'unico, purtroppo!, in tutta la corte a portare ancora il lutto per il suo povero padre, morto solo due mesi prima. Orazio e Marcello gli sono accanto in uniforme; aspettano lo spettro. Amleto tiene le braccia conserte, alte sul petto, ed il cappello calcato sugli occhi; è una notte fredda e mezzanotte si approssima, il teatro è immerso nell'oscurità e tutto l'uditorio, alcune migliaia di spettatori, è talmente silenzioso e tutti i visi talmente immobili che sembrano dipinti sulle pareti: nel punto più lontano della sala si potrebbe sentir cadere un ago. Improvvisamente Amleto si dirige quasi verso il fondo della scena, un po' sulla sinistra e volge le spalle al pubblico, Orazio trasalisce: «*Guardate Mylord, laggiù, viene*» dice, e indica a destra dove lo spettro è già piantato, immobile, prima ancora che ci si sia accorti di lui. Garrick a queste parole si volta di scatto e nello stesso momento balza indietro, piegando le ginocchia, di due o tre passi; il cappello cade a terra, le braccia, soprattutto il sinistro, sono quasi tese, la mano all'altezza del capo, il braccio destro più flesso e la mano destra più in basso, le dita sono distanziate e la bocca aperta: rimane così, pietrificato, nell'atto di fare un passo, grande ma non esagerato, sostenuto dagli amici che sono abituati all'apparizione e che temevano sarebbe caduto; il suo aspetto esprimeva un tale orrore che io, ancor prima che cominciasse a parlare, mi sentii ripetutamente assalito dal raccapriccio. L'immobilità quasi terrificante del pubblico, che precedeva questa entrata in scena e faceva sì che non ci si sentisse punto sicuri, contribuì probabilmente non poco a questa atmosfera. Egli parla infine, non con l'inizio ma con la fine del respiro e con voce tremante: «*Angels and ministers of grace defend us!*» parole che completano quello che potrebbe ancora mancare a questa scena per farne una delle più grandi e terribili di cui sia



forse capace il teatro. Lo spettro gli fa un cenno: è allora che Lei dovrebbe vederlo mentre cerca di sganciarsi dai suoi amici che lo ammoniscono a restare e lo trattengono, gli occhi sempre fissi allo spettro, sebbene parli allo stesso tempo con i compagni. Ma alla fine poiché essi lo hanno troppo a lungo trattenuto, si volta anche verso di loro, si strappa con grande violenza dalle loro braccia e con una rapidità che fa rabbrivire, sfodera la spada contro di loro: «*By heaven I'll make a ghost of him, that lets me!*» dice. Ciò è sufficiente per loro; poi dirige la spada contro il fantasma: «*go on I'll follow thee*», lo spettro così si avvia. Amleto rimane ancora fermo, la spada tesa in avanti per aumentare la distanza, infine quando lo spettro non vede più lo spettro, comincia lentamente a seguirlo, ogni tanto si arresta poi riprende a camminare, sempre con la spada sguainata, lo sguardo fisso allo spettro, i capelli scompigliati, ancora ansimando fino a che sparisce a sua volta dietro le quinte. Con quale applauso strepitoso si accompagni questa uscita, può facilmente immaginarlo. Comincia non appena lo spirito ha lasciato la scena e dura fino alla scomparsa di Amleto. Quale trionfo! Si dovrebbe pensare che un tale applauso in uno dei primi teatri del mondo e da parte del pubblico forse più sensibile del mondo possa trasformare in fiamme, in uno spettatore, ogni scintilla di genio istrionico. Ma è qui che si vede che recitare come Garrick e scrivere come Shakespeare sono risultati di cause molto profonde. Certo essi vengono imitati; ma si dovrebbe dire non loro bensì quel fantasma che l'imitatore si crea di loro, secondo le proprie forze. Chi imita spesso raggiunge questo fantasma, lo supera perfino, e malgrado ciò rimane ben al di sotto dell'originale. L'imbianchino considera la sua opera perfetta, come il pittore la sua, o addirittura ancora più perfetta. Non ogni attore che sappia far muovere a comando e sempre le palme di qualche centinaio di uomini è per questo un Garrick, né ogni scrittore che abbia imparato a spiattellare un paio di cosiddetti segreti sulla natura umana, in un prosa tradizionale e con dettagli solenni sulla lingua ed i buoni costumi, è per questo uno Shakespeare<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Maligno riferimento a Goethe. Al tempo di queste lettere Lichtenberg non amava certo il giovane Goethe, l'autore del *Werther* e del *Götz von Berlichingen*. Di quest'ultimo dramma Lichtenberg scriveva (*Selbuch E.*, 441, p. 438, in *Schriften*

Lo spettro era interpretato dal signor Bransby. Egli apparve sempre molto bene, completamente rivestito di una corazza resa mediante una veste di broccato blu-metallico; anche del viso non si vide altro che il naso pallido e qualcosa ai lati di esso.

Su Garrick per oggi basti questo, ma non posso concludere senza ripensare agli attori del mio paese. Dei miei amici in Germania temono che l'assidua frequentazione delle scene inglesi possa viziarli talmente da impedirmi in futuro un qualsiasi piacere per quelle tedesche. Grazie al cielo i miei scarsi viaggi non mi hanno ancora procurato una simile boria da bottegaio che dovrebbe essere tale ed anche peggio, se io volessi misconoscere con le mie attuali convinzioni le benemerienze dei nostri attori. Proprio il contrario: in futuro ammirerò ancora più di un tempo questi valorosi perché date le circostanze in cui essi generalmente si trovano da noi, hanno fatto dei grandi progressi dei quali adesso, meglio di un tempo, mi avvedo. Tra quanti ne ho visti recitare a Göttingen, Hannover e Hamburg (non conosco gli altri teatri) molti potrebbero non solo recitare al Drury Lane, ma alcuni vi farebbero addirittura sensazione. Un attore altrettanto versatile di Eckhof, per esempio, con l'eccezione di Garrick, sulle scene inglesi certamente non esiste, sebbene ci siano ancora molti attori che, in ruoli specifici, siano notevoli se non perfetti. Per esempio al Drury Lane ci sono King, Smith, Dodd, Parsons, Palmer e soprattutto il bizzarro Weston, ed al Covent Garden Barry, Lewis (che promette di diventare un attore molto versatile), Lee, Macklin, Shuter e Woodward. Però, per fare un esempio, al Drury Lane, Smith, attore abbastanza amato e di

*und Briefe*, cit.): «il *Götz von Berlichingen* ha così poche possibilità di essere rappresentato al Drury Lane, quante il re d'Inghilterra di essere eletto dai cardinali a San Pietro», e ancora (*Selbuch E.*, 70, pp. 357-358): «[Goethe] è stato chiamato uno Shakespeare allo stesso modo dei diplopodi che hanno ricevuto il nome di millepiedi perché nessuno si è mai voluto prendere la briga di contarne le zampe». Al tempo della visita di Goethe a Lichtenberg, nel 1783, i rapporti si erano ristabiliti e Lichtenberg si era ricreduto tanto da scrivergli il 15 gennaio 1796 per ringraziarlo degli ultimi libri del *Wilhelm Meisters Lehrjahre*: «[...] Ho letto la continuazione del romanzo con quel sentimento di reazione senza il quale mi è impossibile proseguire nella lettura di alcun libro. Non so spiegare in modo chiaro che cosa intenda con questa espressione, ma credo di poterla rendere verosimilmente se la definisco la sensazione avvertita a più riprese della superiorità dello scrittore sulla mia modesta persona [...]. In breve io non leggo affatto un libro se già alla terza o quarta pagina posso dirmi: io farei altrettanto» (*Briefe*, cit., p. 938).

bell'aspetto, che anche all'inizio della stagione – prima che Garrick si faccia vedere – e verso la fine – quando sparisce di nuovo – interpreta con molto successo i ruoli di Amleto, Riccardo III ecc., è di molto inferiore ad Eckhof. La causa di ciò va ricercata nel fatto che neanche lui ha colto alle fonti la sua arte, non è quel conoscitore dell'uomo che Eckhof deve essere. Ciò sarà chiarito dal seguente aneddoto raccontatomi da una persona degna di fiducia. Parecchi anni fa, quando Smith non era certo l'uomo che è adesso, mentre recitava Amleto nella scena sopra descritta, certamente colto dal terrore, si tolse, però, allo stesso tempo, con un profondo inchino, il cappello, in segno di rispetto verso il fantasma del suo gentilissimo signor padre. Vede, questo capita talvolta, inavvertitamente a coloro che credono sia sufficiente l'imitazione. Una cosa del genere Eckhof non l'avrebbe fatta a dodici anni, né l'avrebbe potuta fare; per questo Smith si buscò allora anche il nome di Monsieur Amleto, che ora però il pubblico ha dimenticato.

Alcuni mesi fa ho letto in un giornale inglese, non senza grandissima commozione della morte di Mademoiselle Ackermann, la più giovane. Non è triste, mio caro B.? Non posso prendermi la responsabilità di indagare quali attrici inglesi ella avrebbe potuto uguagliare: adesso sarebbe un triste compito ed in ogni caso sarebbe certamente difficile. Della sua stessa età qui non ce n'è nessuna che potrebbe essere come lei era, e due o tre delle più anziane, che ora la superano, a venticinque anni, e nelle medesime circostanze, la Ackermann se le sarebbe forse lasciate tutte indietro. Intanto ci ha dimostrato che cosa potremmo ottenere noi in Germania con le nostre piccole serre. Se solo le nostre piante avessero il sole che hanno in Inghilterra, dove esse sono sicure dallo strale contro cui per ora in Germania nessun Franklin ha ancora trovato un parafulmine, sebbene qualche città e cittadina annoveri il suo Richmann<sup>13</sup>, che per l'impertinenza di voler giocare con esso, ha dovuto pagare con la propria rovina.

Rimango il Suo... ecc...

G.C.L.

<sup>13</sup> Il fisico Richmann morì nel 1753 a Pietroburgo colpito da un fulmine mentre faceva esperimenti con l'elettricità durante un temporale.

SECONDA LETTERA A HEINRICH CHRISTIAN BOIE

Londra, 10 ottobre 1775

Senza aver ricevuto risposta alla mia ultima lettera, carissimo B., e senza aspettare il filo conduttore delle domande, grazie al quale potrei trovare più velocemente la strada per rispondere in modo soddisfacente, ecco che Le scrivo di nuovo. Adesso ho tempo e coraggio per guardarmi intorno ed ambedue potrebbero mancarmi quando Lei mi gettasse il filo. Vediamo quindi se anche senza quest'ultimo riesco ad indovinare le domande.

Delle volte, vedendo Garrick ergersi a teatro con tanta forza, ho pensato – se così posso dire – se un altro attore, non altrettanto favorito dalla natura, non possa compensare in qualche modo queste mancanze con l'arte. Mi piacerebbe proprio sapere se nei teatri ci si imbottisce per imbellirsi, intendo dire così come ci si truoca. Che lo si faccia non dubito, ed è anche certo che non sempre lo si sappia fare. La struttura ossea di alcuni attori tedeschi non è così male quanto il rivestimento dei muscoli e del grasso che il tempo e le malattie e, nelle province parigine della nostra patria, anche la fame e i dispiaceri, rosicchia ininterrottamente. La confortante sicurezza, la stabilità nei movimenti e la scorta di energie, il pubblico non può certo sentirle, ascoltarle non vuole e quindi deve vederle: e come si fa a vederle in un paio di spalle puntute, di cosce cilindriche, di maniche vuote, oppure di gambe come pertiche? Sono convinto che sia spesso un piccolissimo difetto della forma del braccio a renderne fiacco il movimento. Un colonna, la cui base fosse di un solo sesto più alta che larga, farebbe l'impressione, ad un occhio esperto, di non riuscire a sostenere l'edificio. E cosa è la bellezza di una colonna di fronte a quella del corpo umano di cui l'occhio è giudice nato e mantenuto vigile da centuplicati interessi?

A proposito del movimento delle braccia, mi viene in mente Mrs Yates, la prima attrice tragica sulle scene di Garrick. Questa signora non è più giovane, appartiene al tipo magro e probabilmente non ha le braccia migliori. In verità io non ho mai visto le sue braccia nude, anzi non una volta rivestite di soli guanti. Sempre, anche in quei ruoli nei quali difficilmente si sarebbe nascosto un

bel braccio, cadeva dalle spalle, restringendosi gradualmente fino alla mano vicino alla quale veniva strettamente allacciata, una manica voluminosa che non dava però l'impressione di essere vuota. Per evitare l'uniformità che un tale vestito poteva dare al braccio, essa avvolgeva parecchie volte intorno a quest'ultimo una guarnizione che risaltava moltissimo sul colore del vestito. La forma piacevolmente conica della manica, che offriva ad ogni spettatore non solo la libertà ma anche l'occasione di immaginarsi un braccio bellissimo, dava ad esso anche una forza evidente. Mrs. Yates inoltre era capace di muovere il braccio in modo talmente potente che da questa sola donna si sarebbe potuta trarre un'intera chironomia. Gli attori non dovrebbero essere trascurati al riguardo e non dovrebbero privarsi di questa speranza di abilità fintanto che quella vera manchi, poiché sebbene non tutti gli spettatori possano individuare con chiarezza l'errore, si accorgono però benissimo che esso da qualche parte deve stare per la debole impressione che l'azione esercita su di loro e, ancora al giorno d'oggi, sono tanto più sicuri di ciò quanto meno hanno imparato dai libri a chiacchierarne.

La leggerezza, la forza e la sicurezza indescrivibilmente piacevoli dei movimenti (sono sempre questi i termini migliori che riesco a trovare al riguardo) per cui Garrick si distingue in altissimo grado, non devono essere certo facili a mantenersi sebbene non voglia negare che la bella forma delle membra vi contribuisca un po'. Temo solo che i lunghi anni e l'esercizio faticoso di un corpo che alla fine ha appreso questa naturalezza e si è esaltato attraverso la costante osservazione di uomini belli, invidiati ed ammirati dalle persone di ambedue i sessi, diano ora l'impressione che egli abbia ricevuto questa naturalezza senza sforzo. È un po' come l'insieme di leggerezza e forza nello stile degli oligografi antichi che non può essere soltanto frutto di un clima da Bengodi, ma piuttosto la conseguenza di concetti chiari acquistati con uno studio profondo e il frutto dello spirito di tutti i volumi di esercitazioni che essi hanno bruciato.

È da questo che trae origine, in quell'uomo, il sentimento fortificante della sua superiorità. Non ha niente da temere. Tutto il pubblico lo guarda con ammirazione, ed i pochi che lo possono superare appartengono certamente alla classe di coloro che taccio-

no. Perché meravigliarsi se questo entusiasmo diffonde talvolta intorno a lui una luce che oscura tutti gli altri attori? In tutto ciò che fa o dice non c'è la più effimera traccia di quella aspirazione timorosa a piacere che riesce sgradita in così tanti attori. E ancora: quando egli interpreta l'uomo di corte non si vede in lui il povero diavolo: è l'uomo di mondo in persona che traspare, l'uomo che questa sera rifulge alla corte di cartone del Drury Lane e domani mattina in quella dorata di St. James. Quanti cortigiani – cosa dico cortigiani? – quanti Amleti possono dopotutto comportarsi in pubblico allo stesso modo che tra le loro quattro mura? Queste erano un paio di nuove pennellate al ritratto di Garrick. Ancora un paio adesso a quello di Amleto.

Nel bellissimo monologo: «*O that this too, too solid flesh would melt*», ecc. Garrick inserisce di nuovo, per servirmi di termini artistici presi dall'astronomia, una serie di piccole equazioni con cui corregge il comportamento dell'uomo medio in rapporto alla Verità ed alla certezza individuale. Le lacrime di un dolore più che legittimo verso un padre virtuoso per il quale una madre leggera non solo non porta più il lutto ma neanche prova più compassione, in un periodo in cui i parassiti dovrebbero ancora portare il lutto, le più inarrestabili lacrime – forse perché in un tale conflitto di doveri sono l'unico sollievo che un cuore retto può procurarsi – sopraffacevano completamente Garrick. L'ultima parte delle parole «*So excellent a King*» si perde completamente; si nota solo il movimento della bocca che si chiude subito su queste parole, serrata e tremante, a impedire l'esprimersi troppo chiaro del dolore, per non cadere nell'effeminato. Questo modo di piangere che, insieme a tutto il peso di un dolore profondo fa trasparire allo stesso tempo anche l'animo virile che soffre, si comunica irresistibilmente. Ma solo così si è in linea con Shakespeare e ogni parola è una scossa se detta da Garrick. Alla fine del monologo il giusto sdegno si mesce al dolore e improvvisamente il braccio di Garrick ricade con violenza come per un colpo, per enfatizzare una parola di sdegno, ma, sorprendendo gli spettatori, questa parola trattenuta dalle lacrime, resta sospesa e solo dopo qualche attimo sopraggiunge insieme alle lacrime. Io ed il mio vicino, con cui non avevo ancora scambiato una parola, ci guardammo e ci dicemmo qualcosa. Fu più forte di noi.

Il famoso monologo: «*To be or not to be*», ecc., naturalmente non fa una grande impressione sullo spettatore, e non la può fare. Ne fa però infinitamente di più di quanto ci si potrebbe aspettare da un ragionamento sul suicidio o sulla morte in una tragedia, e questo perché non solo una gran parte del pubblico lo conosce a memoria come il *Padre nostro*, ma anche perché oserei dire, ognuno lo sente recitare come un *Padre nostro*, se non proprio con gli alti pensieri che accompagnano la nostra santa preghiera, almeno con un sentimento di solennità e gravità di cui nessuno che non conosca l'Inghilterra può farsi un'idea. Shakespeare in quest'isola non è famoso: è sacro; le sue sentenze morali si sentono dappertutto, io stesso le ho sentite in Parlamento, il 7 febbraio, durante una seduta importante. Il suo nome si accompagna ai pensieri più nobili, si cantano brani delle sue opere e si canta di lui, e per questo gran parte dei giovani inglesi lo conosce prima dell'ABC e di Ponzio Pilato.

Amleto che come ho ricordato prima è in lutto, poiché ha già incominciato a far la parte del pazzo appare con i capelli incolti, sciolti, sparsi in parte su una spalla; una delle sue calze nere è caduta e fa vedere la sottostante calzamaglia bianca, anche un laccio della giarrettiere rossa pende a metà polpaccio. Così avanza sulla scena lentamente e in profonda meditazione: sostiene il mento con la mano destra ed il gomito del braccio destro con la mano sinistra e guarda di lato, verso terra con grande dignità. Poi togliendo la mano destra dal mento, ma, se ben ricordo, tenendo sempre il braccio destro sostenuto dal sinistro, pronuncia le parole: *To be or not to be* ecc., piano, ma a causa del profondo silenzio (e non per una qualche particolarità della voce, come dicono perfino alcuni scritti), si fa sentire dappertutto.

Devo a questo punto fare una piccola annotazione linguistica. Alla quarta riga di questo monologo alcuni propongono di leggere: «*against assailing troubles*» invece di «*against a sea of troubles*», perché non si potrebbero prendere le armi contro un mare. Malgrado ciò Garrick dice: «*against a sea of troubles*». Io le riferisco semplicemente la versione di Garrick; quale autorità egli abbia in merito, non indago. Da qui mi sarebbe difficile, e Lei lo può risolvere in un attimo alla Biblioteca di Göttingen.

Con la stessa dignità da ultimo, è scompigliata, poiché la ragio-

ne la abbandona, anche la veste di Ofelia. Essa fu interpretata da Mrs. Smith, una giovane donna e una buona cantante, che si adatta perfettamente alla parte (sebbene nelle molte altre che interpreta, non possiede una sufficiente vivacità). I suoi lunghi capelli, di un biondo chiaro, le ricadevano in parte lungo la schiena ed in parte davanti, sulle spalle; nella mano sinistra teneva un fascio di paglia legato in bell'ordine e tutto il suo agire nella pazzia era soave, come la passione che ne era la causa. Le canzoni, che cantava benissimo, avevano qualcosa di così lamentoso, soave e melanconico che mi sembrò di risentirle ancora a lungo nella notte, una volta rimasto solo. In genere tutta questa scena è dolorosamente commovente e si lascia dietro nell'anima una ferita che Shakespeare lascia talmente sanguinare da far quasi desiderare di non aver visto la povera, infelice Ofelia. Ah, se Voltaire fosse stato presente ed avesse sentito Mrs. Smith interpretare Shakespeare! Credo che quell'uomo singolare sarebbe quasi capace di pentirsi di quello che disse contro questa scena<sup>14</sup>. Questo è certo: se io avessi mai scritto una cosa simile, si intende con lo spirito di Voltaire ed il potere di influire sulle menti deboli, ed avessi poi visto ciò che ho visto, avrei sicuramente chiesto ammenda sui giornali allo spirito di Shakespeare. Ma una vittoria al Drury Lane Voltaire l'ha comunque ottenuta: la scena dei becchini manca. Al Covent Garden invece la si conserva ancora. Questo, Garrick non avrebbe dovuto farlo. Un pezzo così antico, grandioso, rappresentato con tutta la sua caratteristica forza brutale, in questi tempi graziosi in cui la lingua della Natura comincia — anche qui — a cedere il posto alla chiacchiera da salotto, ne avrebbe ancora una volta certamente ritardato la rovina anche se non l'avrebbe potuta impedire.

Devo tralasciare alcune delle scene più belle, tra cui quella in cui Amleto ammaestra gli attori e quella ancora in cui, con voce tonante, impone alla madre il paragone tra suo zio e suo padre e intanto appare lo spettro: uno shock dopo l'altro prima che ci si possa riprendere. Si potrebbe continuare all'infinito. Termino invece qui con la tragedia e Le offro ancora solo una breve farsa.

Sir John Brute non è solo un essere ridicolo, Garrick ne fa an-

<sup>14</sup> Voltaire, *Lettres écrites de Londres sur les Anglois, et autres Sujets*, Amsterdam 1735, decima lettera: *Lettres sur la Tragédie*.

che un vecchio bellimbusto. E quest'ultimo carattere si vede subito dagli abiti. Su una parrucca che a malapena si adatta alla sua età, porta un piccolo cappellino alla moda, gallonato, buttato lì con tanta frivolezza che non potrebbe coprire proprio niente della sua fronte che non sia già ricoperto dalla parrucca. In mano tiene uno di quei bastoncelli ricurvi di quercia con cui i giovani fanfaroni «al mattino» (così chiamano qui le ore dalle 10 alle 3), nel parco fanno mostra di essere dei bruti. È un vero e proprio randello su cui sono ancora visibili deboli tracce di arte e cultura proprio come sul prototipo umano che lo porta con sé. Sir John si serve del suo bastone per sottolineare le sue parole con strepito, soprattutto se sono presenti solo femmine o anche se è improvvisamente preso dalla foga di colpire, quando non ci sia nessuno che possa interpretare male il suo atto.

In tutti i teatri c'è sempre qualche attore che interpreta l'ubriaco in modo più che tollerabile. Facile trovarne la ragione. Non mancano mai le occasioni per osservarne e per di più – può ben essere questo il motivo fondamentale – ruoli simili non hanno, per loro natura, limiti strettamente definiti né molto severi. Nonostante ciò, Garrick rappresenta l'ebbro Sir John in un modo tale che avrei sicuramente riconosciuto in lui l'uomo di genio anche se non avessi mai sentito parlarne e anche se in questo pezzo lo avessi visto solo in una scena<sup>15</sup>. All'inizio la parrucca se ne sta ancora diritta ed il suo viso appare pieno e tondo. Torna ora a casa completamente ubriaco e la sua faccia sembra la luna un paio di giorni prima dell'ultimo quarto: quasi metà è coperta dalla parrucca e la parte ancora visibile è certo un po' paonazza e riluce per il sudore, ma in compenso è estremamente cordiale tanto da rimpiazzare la perdita dell'altra parte. Il gilet è del tutto sbottonato, le calze ricadono piene di pieghe e le giarrettiere, penzoloni, sono perfino – particolare molto enigmatico – di tipo diverso: è un miracolo che non abbia acchiappato anche delle scarpe di sesso diverso. In questo triste stato arriva nella camera della moglie e alla sua domanda

<sup>15</sup> In tutte le biografie su Garrick si fa cenno alla sua abilità di interpretare l'ubriaco, e si racconta di quando, in Francia, stupì l'attore Preville improvvisando, durante una passeggiata, la parte dell'ebbro. Lichtenberg ne dà qui una descrizione in scena.

impaurita, se gli manchi qualcosa (ed ella ha buoni motivi per chiederglielo) risponde, dopo aver concentrato le proprie forze: «Moglie, sano come un pesce nell'acqua», e non si stacca dallo stipite della porta a cui si tiene saldo come se volesse strofinarsi la schiena. Poi diventa grossolano ed improvvisamente è di nuovo così ebbro e così gentile che tutto il pubblico irrompe in uno scroscio di applausi. Nella scena in cui si addormenta mi ha stupito. Il modo in cui, ad occhi chiusi, la testa fluttuante e pallida, litiga con la moglie e, fondendo in un suono intermedio la erre e la elle, ora bestemmia e ora balbetta quasi un insegnamento morale di cui egli è la più spaventosa contraddizione; il modo in cui muove le labbra e non si sa se biascichi o gusti qualcosa o parli, tutto questo era al di sopra delle mie aspettative come, del resto, qualsiasi altra cosa io abbia visto fare da quest'uomo. Dovrebbe solo ascoltarlo quando dice «*praerogative!*»: senza provare due tre volte non arriva alla terza sillaba. Vanbrugh si è servito magistralmente di questo termine. È la giusta parola d'ordine, in Inghilterra, per dare inizio alle risse nelle riunioni politiche in birreria, dove non ci si cura affatto del concetto, e può diventare veramente pericolosa se i soci sono andati così avanti da non poterla più pronunciare. Ma anche se questo pezzo fu recitato benissimo, visto che Lady Brute era interpretata da Miss Young, e Lady Fancyfull dalla famosa Mrs. Abington, penso comunque che sarebbe meglio non riproporlo più a teatro. In verità l'ignobile scena in cui Sir John Brute si camuffa da prete e si accapiglia con la ronda, era stata modificata in modo tale che le sue nobili azioni potessero essere eseguite in crinolina, saloppa e cappellino; su questo non c'è più niente da ridire, ma malgrado ciò, qui e là ci sono ancora cose abominevoli che offendono l'udito e la vista. Ho già detto di recente che Garrick possiede il dono di personalizzare tutto ad un livello altissimo, cosa questa che contribuisce non poco alla sua superiorità, e che con un po' di attenzione tale superiorità potrebbe facilmente mantenersi non solo sugli attori ma sugli uomini di società, almeno su una parte di essi. Se solo gli attori sapessero a cosa debbono fare attenzione! Il personaggio teatrale, malgrado il corredo fattogli dal poeta, può ancora prender freddo quando l'attore non lo rivesta di calore, soprattutto se il primo gli offre solo tessuti francesi. Garrick, se necessario, afferra il tabacco da fiuto con la mano sinistra preferi-

bilmente dalla tasca destra, prima di cambiare una presa che tiene tra le dita della destra. Egli può, nei panni di un uomo inesperto e maldestro, portare la sua prima canna d'India in modo tale che si creda che la porti per il suo padrone dall'argentiere o che sia in vendita o che ci tenga un barometro. Una tavola 23 di equazioni che contenga tali suggerimenti non sarebbe un regalo da poco per gli attori e, detto tra noi, neanche per i nostri poeti drammatici ed i nostri romanzieri. Tutti (si può parlarne in generale visto che sono da escludere solo due o tre il cui valore è sufficientemente noto), scrivono come se mancassero della materia d'osservazione o dello spirito necessario e la maggior parte di essi come se mancassero di entrambi. Quando mettono in scena un giurista, si può sicuramente contare sul fatto che appariranno delle *Leges* ed il Giustiniano soltanto; l'avvocato si presenta sempre con citazioni dettagliate e lunghi processi, l'aspirante ufficiale bestemmia o parla di bastonate ed i loro filantropi, dovunque vadano o siano, hanno una lacrima negli occhi ed un bel soldo tra le mani. Tutto questo va benissimo e può essere sufficiente per dei liceali e per nove dei dieci καλοὺς κ'ἀγαθοὺς che parlano come dei libri stampati. Ma è questa l'arte di Shakespeare? Tanto quanto il segnarsi è il cristianesimo. Direi invece che l'avvocato, l'oste, il commerciante, il barbiere, il servitore, il console di una cittadina, abbiano tutti dell'abilità politica, propri principi riguardo al buon gusto, una propria fisiognomica e, sì, anche una propria astronomia. Chi si vorrà dilettere nel farvi attenzione, lo scoprirà presto. Ciò emerge nel più chiaro dei modi quando queste persone, in presenza dei loro sottoposti, vogliono dare ad intendere un rapporto di cordialità con chi conosce bene la propria materia.

Un giorno mostravo ad un gruppo di persone che sapevano poco o niente di astronomia la luna crescente con un telescopio a forte ingrandimento. Alcuni di essi domandarono se non ci fossero delle gocce d'acqua sulle lenti. Le macchie lunari durante i quarti di luna hanno effettivamente qualche affinità con quelle gocce di pioggia sui vetri delle finestre su cui le case di fronte si riflettono scure ed il cielo chiaro. Questo domandare andava bene: si trattava di fanciulle senza pretese culturali che domandavano secondo le loro sensazioni. Ma improvvisamente un uomo si volse verso di me e respinse dolcemente indietro le ignoranti: «Ditemi» domandò,

«queste gocce non sono forse ciò che si chiama *influxum lunae phisicum?*». Un'altra volta nella compagnia promiscua di una locanda, un altro mi domandò: «Non è vero, Sig... che la latitudine è quando si esce la sera e si guarda in alto?». Detto questo egli guardava veramente in cielo attraverso una squadra e ciò lasciava presumere che qualcuno una volta gli avesse mostrato la stella polare. Un esempio di idea confusa espressa in modo confuso. Potrebbe mai indovinare chi fossero queste persone? Quell'angelo di Lavater che da un certo dente ricostruisce l'uomo cui apparteneva, lo indovinerebbe in un attimo. Io glielo voglio dire, caso mai Lei volesse proporre a qualcun altro questo indovinello. L'ultimo era un merciaio ricco e presuntuoso che voleva passare per saggio davanti ad alcuni dei presenti, anche se questo poteva comportare il rischio di una perdita di rispetto da parte dei restanti, ed il primo un non molto più sobrio canonico cattolico. Per oggi può bastare. In futuro le dirò qualcosa dei ritratti di Garrick, qualcosa di Weston forse e sulle donne, probabilmente anche sulla Gabrielli che Lei conoscerà dai viaggi di Brydone. Essa è qui e reciterà quanto prima nella parte di Didone. Stia bene!

G.C.L.