

Inquiete Muse, in fuga

«Oh! E poi, sì, è proprio graziosa quella piccola Fedra del sesto secolo, con il braccio verticale, il ricciolo dei capelli che fa «marmo», sì, nonostante tutto, è una cosa straordinaria...».

(Marcel Proust, *All'ombra delle fanciulle in fiore*)

Prologo: la "bellezza" di Rachel

Arsène Houssaye nelle sue *Confession*¹, dedicate soprattutto agli anni in cui era stato alla guida della *Comédie-Française*, rievoca Rachel, la grande attrice a cui molto doveva per la sua carica, raccogliendo pagine antiche e nuove, rielaborate sul filo del ricordo.

Il libro è pubblicato nel 1885. È l'epoca di Sarah Bernhard e i suoi memoriali stanno per diventare, con qualche amarezza, materia di cronaca per i romanzi dell'amico Zola.

Abile e fecondo poligrafo, amante dell'arte, Houssaye sa che di Rachel sopravvive soprattutto l'immagine proverbiale del suo segreto colloquio con le statue antiche con cui aveva dato vita alle eroine di Corneille e Racine.

Specializzato nell'intrattenere i lettori con articoli composti da brillanti e vivaci scene di conversazione, nelle pagine intitolate *De la beauté de Rachel* aveva definito «un dialogo tra morti» quello che si era svolto nel 1852 tra gli ospiti del camerino dell'attrice dopo una rappresentazione di *Fedre*, il suo capolavoro di scena.

Lo scultore James Pradier morirà improvvisamente lo stesso anno, la Rachel sei anni dopo, e il duca di Morny, che l'anno precedente era stato l'abile architetto del colpo di stato di Luglio, scomparirà vent'anni prima della pubblicazione delle *Confession*.

Oggi, nelle leggere questa scena di conversazione, è difficile dimenticare il sapore con cui Kracauer ha avvolto i protagonisti del suo libro dedicato a *Jacques Offenbach e la Parigi del suo tempo*. Questo sfondo non va dimenticato nel cogliere l'impertinenza mondana con cui Rachel si rivolge ai suoi amici e ammiratori.

Quel terzetto era legato da numerosi fili. Il rinnovamento del *Théâtre-Français*, l'ambiente raccolto intorno alla rivista che Houssaye dirigerà per decenni, *L'Artiste*, i comuni amici negli ambienti degli scrittori e degli artisti, da Hugo a Gautier, i favori finanziari e politici propiziati da Morny, e quell'arte del piacere e dell'erotismo che animava la vita pubblica dei protagonisti delle nuove élite del Secondo Impero.

Anche nelle parole di Rachel ricostruite da Houssaye si sente la stretta affinità, e la non tanto velata parodia, con i termini con cui allora era stata tante volte descritto il suo corpo magro, piccolo, il naso un po' ricurvo, semitico, la fronte bombata, gli occhi infossati, ma tutto il tema della conversazione, come la Rachel «si fosse fatta bella», conserva le impronte delle discussioni di quegli anni intorno all'attrice.

¹ A. Houssaye, *Les Confession. Souvenirs d'un Demi-Siècle*, 1830-1880.

Houssaye, che ne sapeva più degli altri due, nel dialogo si riserva il compito di riecheggiare le sorprendenti parole con cui era stata accolta quella «statua di Fidia» (Chateaubriand) che attraversati i secoli, era giunta a Parigi per ritrovare vita e respiro. La presenza di Pradier, «un vero greco, il più antico dei moderni» (Flaubert), era l'interlocutore ideale per dialogare con l'attrice «greca dalla testa ai piedi» (Hugo).

Senza rinunciare alle sue predilezioni artistiche, affini a quelle di Pradier, Houssaye non nasconde, dopo tanti anni, la sua partecipazione al ricordo vivo dell'attrice, le emozioni che ne conservava e la consapevolezza, lo dirà quasi alla fine, dell'abisso che separava le statue neoclassiche dello scultore, pur così frementi di «voluttà», dal fascino di Rachel.

Pradier era l'ultimo arrivato nel terzetto devoto all'attrice, così, a beneficio suo (e del lettore che aveva letto l'episodio molte pagine prima), Houssaye aveva trovato il modo di far accennare alla Rachel la sua "confessione" di qualche anno prima.

Durante una serata a casa di Morny, attorniata dalle élite parigine, Rachel, invitata a raccontare le sue frequentazioni dell'arte antica, aveva svelato il suo "segreto".

Molti anni prima, quando il padre l'aveva accompagnata al Louvre, aveva osservato, senza troppa emozione, le scene tragiche dei quadri di David, ma giunta nel mezzo della sala dei marmi antichi «il se fit en moi je ne sais quelle révolution qui fut comme une révélation. Je trouvais que c'était beau d'être beau. Je sorti de la plus grand, avec une dignité d'emprunt dont je me faire une grace naturelle». Il giorno successivo, ancora sotto la forza di quella emozione, aveva compulsato un album di stampe antiche ricevendone la conferma che quella visita era stata incomparabilmente più efficace delle lezioni frequentate al *Conservatoire*.

Nel riportare quell'episodio Houssaye non aveva potuto dimenticare l'applauso commosso di quegli ospiti eletti per quella «rivelazione» che apriva uno squarcio tra gli episodi, allora assai noti, della vita di quell'attrice piccola e senza grazia. La figlia poco amata del venditore ambulante ebreo, l'investimento dei genitori su quella ragazza, una volta scoperta l'imprevista "dote" teatrale, la breve permanenza al *Conservatoire*, una che si era "fatta" da sola, la rapida ascesa dai bassifondi e le migliaia di franchi guadagnati.

Quel consesso di nuovi ricchi, di cui pure Morny e Houssaye facevano parte, in quella nuova regina che si "confessava" intravedevano echi delle proprie rapide ascese sociali, di vite rimesse in bello dalle arti del Secondo Impero, ma quell'applauso così intenso pareva nascere dalla partecipazione ad un più duro e meno visibile esercizio, il "prezzo" personale di quell'ascesa.

Da quella scoperta al Louvre aveva ancora raccontato l'attrice - non c'era stato giorno della sua vita che non avesse «studiato» per non essere più brutta, immolando «il mostro dentro di sé».

Intrecciando, infine, destino di scena e la vita di quella persona che tutti ora chiamavano la «grand tragedienne», Rachel ironicamente aveva concluso che senza quella «rivoluzione», il suo corpo e il suo viso l'avrebbero confinata nei ruoli comici, così come se non fosse stata ancora tanto giovane, quella donna appena abbozzata non sarebbe stata in grado di spianare la fronte, rettificare il profilo del naso, approfondire gli occhi e crescere di statura.

Agli spettatori radunati nella casa di Morny era stato offerto il "dramma" in abiti mondani di quel sacrificio che riaffiorava ogni sera al riapparire delle eroine tragiche.

Svelato il segreto, Rachel, di fronte ai paragoni un po' iperbolici del terzetto riunito nel suo camerino si era potuta schernire. Finora non l'avevano amata aveva dichiarato

l'attrice - perché l'avevano «studiata» ma, al contrario, l'avevano «studiata» perché l'amavano.

Al levarsi del sipario i suoi ammiratori continuavano a vedere statue greche ferite dallo strazio o bassorilievi tormentati dalla pena perché la loro immaginazione, educata alle forme dell'antico, era la sola che avevano per offrirle quel tributo. Non era nelle attitudini e nelle pose di scena che si nascondeva il segreto dei suoi colloqui: se vi sembra che «parli» ai vostri occhi attraverso quelle espressioni di cui siete innamorati è che perché «*de chefs d'ouvre avaient parlé à mes yeux*».

Il tema della conversazione, l'arte che trionfa sulla natura, aveva dovuto fare i conti con l'impertinenza dell'attrice. A Pradier che la invitava a rivelare quali figure antiche avesse studiato, l'attrice gli aveva risposto che di Winckelmann non sapeva che farsene «*car d'ai deviné tout, quand j'ai vu pour la premiere fois des figures grecque j'ai cru m'èt reconnaître*».

Nella conclusione del dialogo, quando riprende la sua parola di memorialista e di intenditore d'arte, Houssaye proverà a fare della Rachel un ritratto “en artiste”. Un accordo tra lo scultore e l'attrice andava cercato al di là delle forme. Pradier le «accarezza» con lo scalpello «voluttuoso», Rachel, invece, mostrando la fragilità dolente sotto la potenza d'attrice, «smascherava» l'antichità. A dividerli era il diverso modo di *rivivere* l'antico. Quando ricorda ai lettori che l'arte continua il sogno di Dio che ha posto negli uomini il sentimento della perfezione, Houssaye sta parafrasando Winckelmann, ma sono le parole di Ingres quelle che sembra avere in mente per Rachel: l'esercizio dell'artista che riannoda il filo spezzato con i maestri antichi imparando a «vivere di loro(...) nutrirseney»².

Nelle *Confession* Houssaye, a distanza di molti anni, aveva rievocato quella «figlia di Eschilo» consapevole che quelle analogie e quei paragoni, trasmessi soprattutto attraverso le parole degli scrittori celebri della sua epoca, appartenevano ancora ad un apparato descrittivo in uso.

Haskell e Penny³, commentando i vasti effetti prodotti dalla diffusione della *Storia dell'arte nell'Antichità* di Winckelmann, hanno sottolineato l'abitudine di «disporre le sculture nella propria mente».

Negli anni tra la fine del Settecento e i primi decenni del secolo successivo, la statuaria, al di là delle discussioni filologiche, del primato greco, del valore esemplare o degenerato delle copie e dei presunti originali, avevano dato vita ad un insieme di costruzioni mentali, di atteggiamenti, di sguardi, di spettacoli.

Le statue, dissotterrate, in cerca di un autore, uscite dal mutismo, falsificate, ricostruite, appaiono come efflorescenze di un catalogo immaginario. Si muovono nella mente in cerca di relazioni le une con le altre, viaggiano dalle collezioni private alle nuove gallerie pubbliche.

Le tracce dell'Antico si disperdono in frammenti che assumono l'aspetto di formule iconografiche, di gesti che risuscitano un'eloquenza smarrita, talvolta solo di luoghi comuni. Ed è proprio in quella fase che i frammenti viventi e superstiti cominciano a essere riattivati, per scorci ed evidenze brucianti, nelle descrizioni delle immagini “messe in visione” dai grandi attori.

Seppure spettatori e attori facevano riferimento talvolta a conoscenze e gusti condivisi, si incontravano due processi di creazione di immagini profondamente differenti.

² J.A., Ingres. *Pensieri sull'arte*, a.c. di E. Pontiggia, Abscondita, Milano, 2003, p.54

³ Francis Haskell e Nicholas Penny, *L'antico nella storia del gusto. La seduzione della scultura classica*, Einaudi, 1984

L'impertinenza della Rachel di fronte ai suoi devoti ammiratori avrebbe potuto rivolgerla al modo con cui Bergotte osserverà l'arte della Berma nella *Fedra* di Racine. Nel celebre tragitto descritto da Proust verso la comprensione dell'arte dell'attrice, è lo scrittore Bergotte, ancora ammirato, a fornire il suo sostegno allo «studio» della Berma:

Mi disse che nella scena in cui rimane con il braccio levato all'altezza della spalla, - appunto una delle scene in cui il pubblico aveva tanto applaudito, - l'attrice aveva saputo rievocare con arte nobilissima capolavori che, d'altronde, non aveva mai visti, un Esperide che fa lo stesso gesto su una Merope di Olimpia, e anche le belle Vergini dell'antico Eretteo. Sarà forse una divinazione, tuttavia, mi figuro che la Berma visiti i musei (...) è un'arte molto antica che la Berma fa rivivere.⁴

Il Narratore, suggestionato da Bergotte, prova inutilmente a estrarre «l'idea di scultura arcaica» dal suo ricordo della Berma, ma solo tornando a vedere l'attrice scoprirà di essere di fronte non a «capolavoro dell'arte», ma a un «fatto di vita». La «parte» scompare bruciando in un'assoluta trasparenza, tanto che gli stessi veli che ricoprono l'attrice «estenuati e fedeli, sembravano materia viva»⁵.

La Rachel, che il Louvre lo aveva visitato davvero, ne aveva ricavato tutt'altra divinazione da quella dei Bergotte del suo tempo che la studiavano perché l'amavano. Si era fatta «bella».

Una bellezza sfuggente anche quando si trattava di volgere in immagini la resurrezione di «quell'arte molto antica» con i prelievi dall'altro arsenale con cui venivano celebrate le attrici.

Tempietti, di marmo, capitelli, tripodi fumanti, pugnali, coppe avvelenate, corone d'alloro, pergamene, maschere, statue di Melpomene con corteggio di putti e simboli della Tragedia. Il destino allegorico della *Musa Tragica* aveva a disposizione un fornito magazzino antiquario, riarredato e variato al mutare dei gusti dell'Antico e non era raro che tra i due depositi di immagini ci fossero mutazioni e scambi.

Su questo fronte alla Rachel non era andata molto bene. L'ormai desueto codice allegorico vi aveva certamente contribuito, incitando i pittori ad altre imprese ritrattistiche, ma pareva che quella «bellezza» fosse difficile da catturare quando si trattava di fissarla in una posa fuori dal tempo.

Il quadro di Armaury-Duval, l'allievo di Ingres, per esempio sarà aspramente criticato se non irriso. Dal corredo di colonne antiche spezzate, sfondi pompeiani, si affacciava una perplessa Musa in peplum.

La tradizione figurativa della *Musa tragica* dal tardo Settecento continuava a fondarsi sulla relazione tra l'apparato allegorico e l'individuazione di quel particolare soggetto a cui si conferiva il tributo. In questa negoziazione entravano a far parte il richiamo alle tradizioni figurative, le esperienze accumulate nel patrimonio visivo dei pittori, il ricorso alle adozioni, più o meno esplicite, dei generi limitrofi, la ritrattistica e la pittura di storia.

La maestria con cui il pittore doveva cogliere l'attrice destinataria del tributo, indipendentemente o quasi dall'identificazione con uno dei ruoli «tragici» intorno a cui si era consolidata la sua fama, non era priva di rischi quando erano in gioco l'ambizione e la rinomanza degli artisti.

⁴ *All'ombra delle fanciulle in fiore*, Einaudi, pp.143-144.

⁵ *I Guermantes*, Einaudi, p.48

Le storie legate alla realizzazione del genere o sottogenere *Musa tragica*, sono infatti non di rado segnate da ripensamenti, fallimenti, da quadri rimasti invenduti o trattenuti a lungo negli atelier dei pittori. L'incontro tra gli apparati allegorici, immagini per convenzione fuori dal tempo, e l'attrice coinvolgeva sia il "presente storico", dove la Musa riappariva incarnandosi, sia l'alleanza tra pittore e modella orientata alla conquista di un comune prestigio.

Le condizioni necessarie al riemergere della *Musa Tragica* permette di osservare il "genere" attraverso due aspetti. La fortuna e la diffusione del ritratto nel mondo del teatro e in quello degli artisti coinvolti ed uno, più intimo e riservato, le vicende degli incontri del pittore con l'attrice.

Le scene di conversazioni descritte dalle parole di Houssaye costruiscono a loro modo un commento anche al "genere" *Musa Tragica*. Il fallimento o quasi di Armaury-Duval, criticato per non aver saputo cogliere un equilibrio tra allegoria e individuazione, diventa il tema del tributo del memorialista dove è la grande attrice a prendere la parola sui rischi cui vanno incontro coloro la «studiano».

Dal punto di vista cronologico il ritratto è posteriore di due anni al racconto della serata da Morny, ma le *Confession* del 1885 non possono non tener presente anche le vicende che avevano associato Rachel alla *Musa Tragica*, trattate nella rivista di Houssaye.

Anzi ne sono in qualche modo una sprezzatura e il disincanto.

La Rachel era morta giovane e la sua figura insidiata dalle ombre della morte era nota attraverso i racconti di distruttive crisi sofferte nell'affrontare alcuni nodi emotivi celati nei suoi personaggi. Lo stesso Houssaye ne dà un resoconto nelle *Confession* e forse anche per questo, nel rievocare il «dialogo tra morti», non può fare a meno di riferire del sarcasmo dell'attrice di fronte all'invito di posare per gli allievi di Pradier: mentre i suoi marmi vivranno per l'eternità, la statua vivente, risorta improvvisamente a Parigi, verrà presto divorata dai vermi.

In quel giorno, quando di fronte ai marmi antichi aveva vissuto la sua «rivoluzione», Rachel sembrava far propria quella maestria artistica con la quale il pittore deve far riconoscere la Musa attraverso una immagine indipendente dalle singole incarnazioni con cui l'attrice modellava le eroine tragiche.

In chi, allora, si era «riconosciuta»?

Rachel che ritrae sé stessa come "Musa Tragica in fuga" apre il sentiero che ci porterà alla visita dello studio dove è stato realizzato il più celebre dei quadri dedicato a questo tema.

Un vuoto tra le immagini

Sarah Siddons aveva esordito nel 1782 al Drury Lane con la parte di Isabella, uno dei tanti drammi sentimentali con cui aveva acquistato una nuova fama soprattutto negli anni di Bath, la prestigiosa stazione termale vicino a Londra, dove, grazie alla presenza delle élite londinesi, si giocavano i destini artistici e gli avanzamenti di attori e pittori prima di tentare il salto negli affollati e competitivi mercati londinesi.

La Siddons si presentava al Drury Lane con già alle spalle un cospicuo accompagnamento di ritratti, comprese alcune associazioni con la Musa Tragica. Tra queste quella di Henry Pine che l'aveva ritratta pochi mesi prima come Melpomene nel quadro dedicato a *Garrick reciting The Ode to Shakespeare*.

Un dettaglio minore ma significativo del secondo debutto dell'attrice a Londra. Gli anni che precedono il ritorno della Siddons al Drury Lane erano stati segnati dalla dispersione

delle grandi attrici e dal tentativo di sostituire la memoria di Garrick con un repertorio mutevole e versatile. Sta per iniziare l'epoca dei Kembles, un ventennio dominato da quella "monarchia teatrale" incarnata dalla presenza dei due celebri fratelli che ha indotto ad interpretare quella devozione teatrale come supplezza simbolica della monarchia inglese nei tempi delle guerre contro la Francia e del re "pazzo", Giorgio III.

Quella precoce e beneaugurante investitura della Siddons come *Musa Tragica* riannodava quel presente con il primo debutto londinese quando Garrick, sette anni prima, l'aveva accolta accanto a sé nell'ultimo anno di carriera dopo che i suoi informatori, sguinzagliati nei teatri di provincia, avevano scovato quella giovane figlia d'arte non contagiata dai vizi precoci del mestiere.

L'incontro si rivelò notoriamente un fallimento di successo.

Diversi i motivi, ma nella la nostra storia vanno ricordati gli smarrimenti e i "vuoti" provocati dalle mancate intese di scena tra Garrick e la debuttante. Se questi cercava un'attrice diversa e più disponibile per rimodellare alcuni dei suoi capolavori di scena prima del ritiro, aveva avuto fin troppa ragione nello scegliere quella promettente giovane provinciale.

Dal canto loro la Siddons e la sua famiglia d'arte furono abili nel trasformare quel fallimento in una crisi che avrebbe potuto interrompere definitivamente la sua carriera se la determinazione e la forza dell'attrice non l'avessero sostenuta nel provvisorio ritorno nei teatri di provincia.

La formazione di una attrice che attraversa quasi indenne le abitudini recitative, le fatiche, i rischi delle compagnie minori è il primo segnale di una carriera che presenta resoconti analoghi a quelli che daranno vita al paradigma della nuova attrice "romantica" tra Settecento e Ottocento.

La presenza teatrale salvaguardata dalla routine trova riscontro in un altro tratto ricorrente nelle famiglie d'arte, i tentativi dei genitori di allontanare i figli dalla sola riproduzione del mestiere familiare quando non era necessario richiamarli per fronteggiare le emergenze del mercato degli spettacoli. Una strategia di selezione e conservazione insieme.

I futuri celebri fratelli erano stati educati alle due religioni di famiglia, cattolica John Philip e protestante la sorella Sarah. L'equanime divisione confessionale consentiva di ricorrere alle uniche opportunità di istruzione accessibili alle famiglie viaggianti, per le femmine le saltuarie *day school*, per i maschi i *divinity course* in un paese dove ovviamente non esistevano veri e propri seminari.

Nella memorialistica i provvisori allontanamenti sono in genere l'occasione per far emergere le conseguenze emotive provocate dalla "scoperta" dell'esclusione sociale e il risarcimento cercato sul confine tra legami familiari e nuove risorse recitative. In questi frangenti erano soprattutto le figlie d'arte a correre i rischi maggiori. Un matrimonio troppo precoce o sbagliato avrebbe potuto compromettere quella "dote" di famiglia.

La Siddons fu allontanata per "proteggerla" dalla irruenza del suo futuro marito e inviata con un ruolo indefinito, tra la cameriera e la dama di compagnia, in una famiglia altolocata dove, come di prammatica nelle vite che diventano leggenda, rivelerà il suo genio precoce leggendo Milton e Shakespeare nella sala riservata alla servitù.

Era stata la madre, e anche questo accadeva di consueto, a maneggiare con determinatezza la "specie" figlia d'arte in una famiglia dove di dodici figli otto erano femmine. Il prudente e procrastinato matrimonio della Siddons si rivelerà proficuo, il marito, infatti, viene ricordato per la sua insignificanza come attore ma assai dotato nel giudicare e indirizzare le abilità recitative.

I racconti sull'apprendistato dei figli d'arte sono naturalmente scarsi e discontinui e vengono elevati a biografia retrospettivamente solo per coloro che raggiungono rango e celebrità.

Il "proletariato" attorico fu governato indubbiamente con abilità da parte della famiglia Siddons cercando un accesso alle risorse più alte del mestiere, incamerando nella carriera le discontinuità e gli allontanamenti e agendo da famiglia simil borghese favorendo così nei figli dotati lo scambio emotivo tra pratiche di scena e l'adesione ad alcuni ruoli selezionati dalla drammaturgia a disposizione.

È una caratteristica non facile da cogliere e generalmente trascurata nell'osservare questa forma di apprendistato teatrale, così finiscono per essere privilegiate le discontinuità provocate dall'adesione a modelli esterni.

Nella formazione della Siddons è stato sottolineato il ruolo di Thomas Sheridan, l'attore gentiluomo, manager, riformatore della scena e fortunato autore di manuali di oratoria che l'aveva sostenuta nel secondo debutto al Drury Lane.

Il «the father of my fortune and fame»⁶, come riconoscerà l'attrice, è lo stesso che due anni dopo lo vediamo fare irruzione, un po' inopportuno, nel suo camerino la sera della prima rappresentazione londinese di *Macbeth*, preoccupato per aver ricevuto la notizia che nella celebre scena del sonnambulismo la Siddons avrebbe voluto introdurre una novità inconsueta. Anziché recitare la scena con la candela in mano, come la tradizione recitativa l'aveva fissata fino alla Yates, la Siddons l'avrebbe voluta poggiare su un tavolo per eseguire l'azione di lavare le macchie di sangue dalle mani.

Il tentativo di dissuaderla fa parte appunto di quella "paternità" intenta a guidarla tra le aspettative suscitate per una serata tanto decisiva per le sorti della sua carriera. Agli occhi di Sheridan quell'azione non solo si distaccava troppo dalla consuetudine, ma era un po' inadatta per gli spettatori altolocati, quelli il cui giudizio contava per confermare l'entusiasmo con cui era stata accolta la nuova attrice. Naturalmente la Siddons non obbedì, né poteva obbedire. Eliminare quella azione, che poi divenne il metro di paragone per le grandi attrici dell'Ottocento, voleva dire abolire il momento rivelatore del nuovo personaggio.

La vasta memorialistica dedicata al capolavoro della Siddons si è concentrata sulla contraddizione tra quanto l'attrice stessa ha raccontato della sua "interpretazione" di Lady Macbeth- la fragilità, delicatezza, la femminilità del personaggio- e l'impressionante energia maschile, testimoniata dagli spettatori, con cui l'attrice affrontava le presenze soprannaturali e i terrori del marito.

Come "interpretazione" del personaggio, fornita quando l'attrice si è ormai ritirata da anni dalle scene e si sono fissati i resoconti di quella memorabile creazione, appare indubbiamente contraddittoria. Assume però un altro rilievo se messa a confronto con la rievocazione del primo e spaventoso incontro con quel fatidico personaggio avvenuto sette anni prima, quando la Siddons era ancora un'attrice di provincia.

Un'altra notte ed un altro tormento.

Il marito, si è da poco sposata, dorme al piano superiore nella stanza da letto, mentre la ventenne Siddons, dopo aver finito di sbrigare le faccende domestiche, si ritira in salotto per memorizzare, al lume di candela, le battute di quella parte, ritenuta comunemente breve e secondaria, che avrebbe dovuto recitare la sera seguente. Giunta alla scena dell'assassinio di Duncan, viene assalita da un orrore incontenibile. Nel silenzio della notte

⁶ Mrs. Clement Parson, *The Incomparable Siddons* New York, G. P. Putnam's Son- London, Methen &Co., 1909, p.37.

cerca rifugio nella stanza da letto, ma nel salire le scale il fruscio del suo abito di seta le fa immaginare di essere inseguita da un fantasma. Giunta infine nella stanza matrimoniale, non trova più il coraggio di spengere la candela che aveva in mano e la lascia accesa sul tavolo gettandosi vestita sul letto. Il giorno dopo, eseguito il suo compito, si vergognerà di averlo affrontato del tutto ignara di quel personaggio che sbadatamente le era stato offerto e si ripromette di non recitarlo più finché non avesse trovato una strada adatta per affrontare le terribili immagini che l'avevano terrorizzata.

La storia, osservata dal punto vista del lavoro abituale di una provetta figlia d'arte di vent'anni non è naturalmente verosimile. Questo non vuol dire sia falsa. La credibilità in questo caso va accertata nell'intendere quella scena di incauta precocità che ricorre negli aneddoti e nelle memorie di altre grandi attrici tragiche del secolo, la Rachel e la Ristori, per esempio.

La visita inaspettata di Lady Macbeth nella mente dell'attrice è, infatti, la storia dell'incontro con le abilità del mestiere assorbito fino a quel momento con qualcos'altro. L'abituale autorità che presiede alla scelta delle parti, il capo della compagnia, non sospetta che nei compiti di scena convenzionalmente riservati a quella giovane attrice, a cui pure erano state risparmiate fino ad allora le congiunture più logoranti del mestiere, potessero celare un incontro tanto sconvolgente.

Nel racconto della Siddons la scena si svolge accanto al marito, sposato da poco, che dorme anche lui ignaro del possibile spavento che avrebbero potuto provocare le premonizioni infernali mentre la buona moglie si dedica, dopo aver compiuto il suo dovere di sposa e di madre, a sbrigare con rapidità le sue incombenze.

Molti dei piccoli fatti accaduti in quella notte, che per la Siddons sono «indimenticabili»⁷, conterranno le premonizioni delle sue elogiato virtù e nello stesso tempo accolgono gli echi dei minuti episodi accaduti in precedenza.

L'attrice che legge per altri e soprattutto da sola è uno di questi, fin da quando da bambina la consueta lettura protestante del *Book of Common Prayer* aveva generato ingenui equivoci e superstizioni infantili. L'attrice che si ritira nella notte preconizza la formazione dell'immagine dell'attrice "studiosa" che nelle ore notturne, dopo aver coscienziosamente compiuto il suo dovere di moglie e madre prolifica, affronta, con instancabile dedizione, gli annunci e le visite dei personaggi. Quella sensibilità, esplosa tra le mura domestiche e ancora non domata in scena, affiorerà nei ruoli di madre e sposa dolente che troveranno riscontro nelle manifestazioni, a volte feticistiche, delle comunità emotive che si formeranno rapidamente intorno all'attrice, soprattutto quelle femminili: i pianti e i singhiozzi, prolungati per giorni e rivissuti al cospetto dei ritratti, il piacere di esporre pubblicamente le virtù della sensibilità privata, le passioni solitarie delle lettrici rivissute nelle emozioni di scena.

Non è casuale, infine, che quello sconcerto sia stato provocato dal contatto con Lady Macbeth. Fino a quel momento il ruolo femminile non aveva goduto dello stesso prestigio di quello maschile, seppure era stata fissata una nuova immagine dalle grandi attrici che l'avevano preceduta.

In termini artigianali quella parte era innanzitutto cruciale per il passaggio dai drammi sentimentali ai ruoli tragici.

La sbadata e "precoce" assunzione di quella parte, che non aveva nulla di particolarmente eccezionale per una più che dignitosa compagnia di provincia che poteva disporre di una

⁷ Thomas Campbell, *Life of Mrs. Siddons*, 1834, Effingham Wilson, London, 1834, p.185.

attrice molto dotata, aveva improvvisamente provocato un insanabile squilibrio tra le risorse emotive e la capacità di dominarle.

Tutte le circostanze che avevano permesso a quell'attrice di non sottomettersi ai cliché del mestiere, ora riapparivano sotto le forme di quel fantasma. Ad essere coinvolta in quella memorabile notte era la persona della Siddons a cui l'attrice provetta non riusciva più a prestare l'abituale soccorso.

Nelle memorie dell'attrice, quel primo incontro sconcertante e la riprovazione di Sheridan sono collegati all'interpretazione di Lady Macbeth come «fair, femine, nay, perhaps, even fragile»⁸.

Il prolifico lascito documentario dedicato alla nuova presentazione del personaggio converge sulle analisi delle reazioni della Siddons alle manifestazioni delle forze soprannaturali.

Quando entrava in scena, l'attrice dava l'impressione che le visioni di grandezza avessero lavorato tanto lungo nella sua mente da presentarsi come se si fosse appena svegliata da un lungo torpore per scrutarne ora tutte le conseguenze, per quanto terribili; quando gli spiriti svaniscono nell'aria, con una sospensione della voce, la Siddons sottolineava la tensione con cui cercava di valutare dell'affidabilità delle profezie; alla celebre battuta «you murdering minister, weherever in yourn sightless substance you on nature's mischief», con le gli occhi protesi in fuori come se stessero per uscire dalle orbite, le spalle sollevate, la ciglia inarcate, trasmetteva l'impressione di uno sforzo spasmodico per assicurarsi che gli spiriti non fossero solo oggetti della sua immaginazione.

La presenza materiale delle forze soprannaturali, di cui la Siddons si serviva per mostrare l'ampio ventaglio delle reazioni, l'aveva condotta ad un'altra deviazione rispetto al canone fissato. La scena del banchetto era un banco di prova della perizia delle attrici che dovevano elaborare una azione dove Lady Macbeth cela agli ospiti il terrore del marito mentre ne controlla le reazioni. La Pritchard aveva scelto una movimentata scena di conversazione teatrale. I sorrisi galanti, i sussurri alle orecchie degli ospiti, gli accenni di saluto con cui accoglieva quelli più lontano, si susseguivano mentre rivolgeva al marito la sua rabbia e la sua la riprovazione. La Siddons, invece, reagiva alla vista del fantasma di Banquo, come il marito, mentre, per proteggerlo, tentava di negarne e dissimularne la presenza.

Nella scena del sonnambulismo la candela nelle mani di Lady Macbeth decide la natura della sonnambula. Per la Siddons era il momento in cui ora s'incontrano la donna fragile e delicata con le forze soprannaturali che aveva a lungo investigato e dominato.

L'azione di lavare le macchie di sangue dalle mani, tanto potente e memorabile che i testimoni affermavano di essere arrivati a sentirne l'odore, è rievocata dall'attrice quando nel camerino ripercorre la scena di fronte alla stupefatta cameriera che l'ha aiutata prepararsi. L'aneddoto segnala l'evento eccezionale che sta per prodursi sulla scena, ma mostra anche il modo in cui gli avvenimenti cruciali si radicano nella memoria degli attori. Sheridan si era introdotto nel camerino con l'abituale paterna e disinvolta familiarità mentre le creature infernali in quel momento "dettano" alla mente di Lady Macbeth la visione della sequenza delle carneficine e *dunque* si macchiano di sangue le mani della fragile e bella creatura che "esegue" e cancella incessantemente i delitti.

⁸ Thomas Campbell, *Life of Mrs. Siddons*, cit. nota 7, p.170

La Siddons nella notte del primo incontro con Lady Macbeth aveva scoperto la terra ancora sconosciuta che avrebbe dovuto attraversare perché si potessero ricongiungere in una nuova versione la persona con l'attrice, con tutti i rischi professionali e privati che avrebbe comportato.

La storia della creazione di Lady Macbeth è utile per valutare le immagini di scena evocate dal nuovo personaggio in relazione all'imponente apparato iconografico dedicato alla Siddons.

Poche sono le immagini, non sempre molto felici, che alludono alla scena del sonnambulismo. Troviamo tracce in un disegno abbozzato di George Romney, dove l'attrice è ritratta con le braccia protese in avanti e, forse, nelle espressioni di paura e terrore illustrate nella sua *Siddonian recollections*.

L'unico ritratto compiuto è quello di George Harlow che mostra la Siddons con un vestito da notte bianco e vaporoso che richiama quello di scena elaborato su consiglio di Reynolds. Ma l'immagine, lontano eco di quella donna fragile e bella che si rivelava nella scena del sonnambulismo, era stata dipinta dopo il ritiro della Siddons sotto l'influenza di un ritratto quasi privato di Thomas Lawrence, il pittore di famiglia, affine piuttosto al pathos dei drammi sentimentali.

Nella possibile iconografia della Lady Macbeth creata dalla Siddons mancano due elementi fondamentali. Il primo è la presenza della candela che designa il personaggio. Nella convenzionale incisione per la *Bell's Shakespeare* l'attrice è ritratta con la candela, ma siano nel 1779, quindi si può supporre o che la Siddons nella versione del suo personaggio prima della rappresentazione londinese non l'avesse ancora eliminata o che fosse stata aggiunta, come accadrà anche in seguito, per rendere riconoscibile il personaggio.

Significative anche le erronee o precarie attribuzioni alle figure di due famosi quadri di Füssli. Il primo, dove Lady Macbeth corre con la candela in mano, è stato realizzato prima della rappresentazione al Drury Lane, l'altro è la seconda versione di *Lady Macbeth seizing the dagger* del 1812, a lungo associato alla presenza di John Philip e della sorella Sarah.

In questa versione, dove Füssli rende estrema la composizione dello spazio e dell'azione drammatica rispetto alla prima versione forse ispirata da Garrick e da Pritchard, si è voluto vedere un omaggio nostalgico del pittore svizzero agli attori che lo avevano profondamente suggestionato al suo arrivo a Londra⁹.

L'interesse di Füssli per Shakespeare era nato da giovane con una versione di *Macbeth* approntata a contatto con l'ambiente dei poeti e filosofi tedeschi impegnati a tradurre Shakespeare come rinascita dell'originale. È stato Stephen Leo Carr ad accennare a questa sintonia nella trasformazione dei testi shakespeariani in nuove immagini: «un genere di opportunità di rivisitare la fonte originale di una traduzione da un linguaggio ad altro»¹⁰. Al pari dei suoi modelli tedeschi, Füssli agirà sempre più da *dramaturg*, rivaleggiando con l'immaginazione dei grandi attori piuttosto che lasciandosene influenzare. Quella incerta attribuzione, dovuta probabilmente alla lunga distanza che separa le due versioni, sembra alludere al desiderio di riempire un "vuoto" iconografico.

Eliminata la candela, solo l'azione di lavare le macchie di sangue dalle mani avrebbe potuto restituire un legame con la Siddons, sebbene priva dell'opportunità pittorica che offre una fonte di luce emanata all'interno del quadro.

⁹ D. Shawe-Taylor, *La pittura di soggetto teatrale*, in *Shakespeare nell'arte*, a.c. di J. Martineau e M.G. Messina, p.190.

¹⁰ S. L. Carr, *Verbal-Visual: Zoffany's and Fuseli's illustration of Macbeth*, «Art History», vol. 3, n. 4, 1980.

Per trovare immagini significative dove sia rappresentata quell'azione si dovrà attendere l'avvento della Rachel e della Ristori che potevano ormai confrontarsi con quella tradizione di scena inaugurata dalla Siddons.

Oltre questo ostacolo esiste un motivo che va cercato nella complessa composizione della scena.

Nella versione della Siddons, la sonnambula aveva gli occhi aperti, vedeva *ma non guardava* perché le infernali creature «in imagination, acts over again the accumulated horrors of her whole conduct»¹¹.

Se nell'azione di cancellare le macchie di sangue dalle mani si è depositato l'effetto più sconcertante, lo si deve probabilmente al memorabile "primo piano" di una raffinata e complessa composizione che mostrava l'assenza dello sguardo.

Le testimonianze concordano sul principio che regolava le vigorose partiture delle mani, dei piedi, della camminata della sonnambula e del suo ritirarsi dalla scena a ritroso come se «cercasse la luce»¹².

Sarà il figlio Stephen a sintetizzare sbrigativamente il "segreto" della madre: «never moved»¹³. Tradotto: azioni così assorbite da agire nello spazio attraverso l'effetto continuo dell'immobilità.

Quello sguardo "immobile" era l'effetto, terribile per gli spettatori, di un montaggio in cui tutto il corpo dell'attrice "recitava" l'assenza dello sguardo, mentre i celebri "damned spot" veniva dettati all'immaginazione dalle presenze infernali.

Forse c'è solo una sola testimonianza di una altra immagine «never moved», equivalente a quella del sonnambulismo.

Possiamo rintracciarla in una dimostrazione offerta ad un ristretto cenacolo quando l'attrice era stata invitata ad assumere la posa plastica di una statua egizia. È stato Walter Scott a tramandare la scena impressionante¹⁴. Dalla dinamica delle forze, dal gioco minaccioso della concentrazione muscolare delle mani e dei piedi, dalla scomposizione violenta dei tratti d'espressione delle ciglia e degli occhi, insomma da quell'effetto di potente "immobilità", sgorgava, tra la sorpresa attonita dei testimoni, l'invettiva di Lear rivolta alle figlie.

In conclusione. La scena del sonnambulismo era priva dell'oggetto che designava iconograficamente il personaggio e il leggendario "sguardo" dell'attrice, capace di esprimere le parole prima che fossero pronunciate, era "tradotto" nell'intera composizione delle azioni.

Forse solo Fussli, da *dramaturg* di Shakespeare, avrebbe potuto ingaggiare una competizione compositiva equivalente a quella dell'attrice.

Dunque, la storia interna della creazione del personaggio, suggerita dall'attrice, riannoda la notte memorabile con la presentazione a Londra. Lady Macbeth verrà presentata al Drury Lane nella seconda stagione, quando già si è rapidamente diffusa l'eccitazione per la nuova attrice. Dopo quasi sette anni trascorsi dal momento in cui improvvisamente Lady Macbeth aveva annunciato la terribile visita, l'attrice poteva lasciar trasparire nel racconto del personaggio il dramma di quella donna fragile apparsa tra le mura domestiche.

Nel ripercorrere questo famoso episodio ci siamo affidati in buona parte alla logica dell'attrice piuttosto che a quelle dei memorialisti. In questi resoconti agiscono, infatti,

¹¹ Thomas Campbell, *Life of Mrs. Siddons*, cit. nota 7, p.183.

¹² *The Incomparable Siddons*, cit. nota 4, p.122.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ivi*, p.70.

due statuti della memoria. Quello di chi scrive dispone la successione degli avvenimenti secondo l'evocazione della propria partecipazione al mondo da cui è stato segnato, mentre quello dell'attrice si rivolge agli episodi intorno a cui si è formata materialmente la sua memoria d'attrice.

Una notte agitata, il crinale emotivo di una figlia d'arte da poco sposa e madre, un abito che fruscia nel silenzio notturno, una candela che continua ad illuminare la scena di un sonno angosciato, la presentazione inadeguata di un personaggio negli anni vicini alla crisi provocata dal fallimento del suo primo debutto a Londra.

A cosa l'immaginazione della Siddons si rivolgesse nella scena del sonnambulismo ovviamente non lo possiamo sapere, eppure era quel dramma domestico di molti anni prima la sorgente della scena, il momento in cui si era spaventosamente «riconosciuta», così come il disegno delle energie maschili, che nell'apparire di Lady Macbeth avevano fatto dire ai testimoni che l'appartenenza al sesso femminile era solo un involucro agitato da una tempesta, poteva «riconoscersi» anche nella statua egizia che l'attrice aveva associato all'invettiva di Lear.

Sul tema del «riconoscimento», inaugurato da Rachel, dobbiamo ora soffermarci prima di entrare nello studio di Reynolds.

Anche nelle vicende della Siddons, immancabile, troviamo un episodio in parte analogo a quello accaduto nella sala dei marmi antichi del Louvre¹⁵.

Questa volta l'incontro fortuito era avvenuto nella casa-studio di William Hamilton quando la stava ritraendo nel ruolo di Isabella, dunque siamo nella primavera del 1782, a pochi mesi dal debutto al Drury Lane e un anno prima della rappresentazione di *Macbeth*. Il pittore, nell'accompagnarla all'uscita insieme alla moglie, l'aveva invitata ad osservare la somiglianza con una copia di una antica statua di Arianna. Colpita improvvisamente dalla sua bellezza, l'attrice dopo esserci seduta per alcuni minuti in contemplazione della statua si era lasciata sfuggire un «come», trattenendosi per pudore dal rendere più esplicito il paragone con sé stessa.

La Siddons, divenuta frequentatrice di atelier e pittori, aveva ora più opportunità della giovane Rachel nell'osservare le statue in cui si fosse imbattuta, eppure, anche nel suo caso, la scoperta la riempie di stupore e contempla la statua a lungo prima di accennare con timore alla somiglianza.

Il riconoscimento implica necessariamente due movimenti, la percezione, attraverso immagini distanti nel tempo e nello spazio, di una dissimiglianza e poi un più o meno improvviso ricongiungimento, attraverso una somiglianza inaspettata.

Chi è che allora si riconosce?

Nell'epoca d'oro della ritrattistica inglese, il saggista William Hazlitt, che aveva iniziato anche lui la sua carriera da ritrattista, nelle pagine dedicate a quel tema prediletto aveva sottolineato l'opportunità che il soggetto di un ritratto avrebbe potuto cogliere nell'incontrarsi con un sé stesso sconosciuto fino a quel momento.

Ma quello che per un soggetto di un ritratto può essere una occasione eccezionale, per l'attore vedere un sé stesso ancora ignoto che comincia a mostrarsi e ad agire nel disegno della mente è un processo consueto nella visualizzazione dei personaggi.

Nelle pratiche di lavoro della Siddons, come della Rachel, quei processi non erano separabili dall'intreccio di pratiche di lavoro e di vita e raramente potevano essere còlti e raccontati al di fuori di esse.

¹⁵ Thomas Campbell, *Life of Mrs. Siddons*, cit. nota 7, p. 105

Gli episodi di riconoscimento di fronte alle statue era una di quelle occasioni per poter indicare quella terza persona che se pure attinge alle esperienze dell'attore si dispone per quello che potrebbe essere, l'apparizione di un potenziale autoritratto senza nome, in cui per un momento "riconoscersi" ma non identificarsi, libero ancora dal dover essere dell'attore nei personaggi.

L'impertinenza di Rachel raccontava del quotidiano esercizio di libertà dalle associazioni dei suoi spettatori per poter alimentare le sorgenti a cui attingeva nel creare le immagini dei personaggi in scena. Nell'improvviso stupore della Siddons forse è possibile intravedere come quella bellezza delicata fissata dalla tradizione iconografica di Arianna non si dovesse discostare troppo da una donna «bella e fragile» apparsa in una notte, che stava ormai per ricongiungersi, senza lasciarsi distruggere, con le potenti e ruvide energie di Lady Macbeth.

Nello studio di Reynolds

La Siddons, nei due anni precedenti il ritorno a Londra aveva già provocato quella intensa e straordinaria complicità con i ritrattisti che l'affiancarono durante la carriera e dopo il suo ritiro. Le imprese degli artisti in competizione tra di loro o alla ricerca di varianti, a mano a mano che il repertorio figurativo dedicato all'attrice si arricchiva, agivano in sintonia con le memorie, le emozioni, i confronti suscitati dal repertorio dell'attrice.

Quando Reynolds, nel maggio del 1783, inizia il ritratto della *Siddons as Tragic Muse*, si trova dunque al centro di una vicenda già avviata. Il gioco delle associazioni era ufficialmente iniziato, dopo la premonizione di Pine che l'aveva scelta come Melpomene accanto a Garrick, con Thomas Beach che nel 1782 l'aveva ritratta come *Melanconia*, con riferimento al *Penseroso* di Milton, tradizionale alternativa o anticamera al tributo come *Musa Tragica*.

Dopo il debutto al Drury Lane nella parte di Isabella, George Romney inizia il suo tormentato ritratto. È la storia della emblematica rinuncia di un pittore che per molto tempo ha scontato la prossimità e la concorrenza con il più celebre e prestigioso Reynolds. Più di dieci anni prima Romney aveva dedicato il tuo tributo ad Ann Mary Yeats, l'attrice tragica che sta per essere oscurata dalla nuova attrice. Non c'è quasi nessuna relazione tra i due ritratti, molto più convenzionale il primo, adornato con l'apparato iconologico di prassi, il pugnale, una corona d'alloro, un tripode fumante. La fonte per il ritratto della Siddons sembra invece sia stata una antica statua di Melpomene osservata da Romney nel tradizionale soggiorno a Roma. Dopo un paio di mesi dal suo concepimento, il ritratto della Siddons a figura intera è ancora incompleto, verrà poi tagliato per presentare solo la testa e le spalle, forse nel tentativo di recidere definitivamente ogni riferimento alla *Musa Tragica*. Invenduto, rimarrà nell'atelier del pittore fino alla sua morte.

Mentre la Siddons continua a sedere per Romney, Hamilton ha già iniziato a ritrarla come Isabella, il quadro che inaugura la prima manifestazione di proselitismo tra gli spettatori dell'attrice che affolleranno lo studio del pittore prima della sua esposizione. Quasi negli stessi giorni erano apparsi una incisione di *Mrs Yates in the character of The Tragic Muse, reciting the Monody of Mr. Garrick*, la cui posa con il braccio destro sollevato potrebbe adombrare quella adottata da Reynolds, e una *Tragic Muse* pubblicata nella serie del *British Theatre* di Bell dove l'attrice appare in un convenzionale e fastoso costume da regina e la testa coronata.

Escluso il ritratto di Romney che avrebbe creato un precedente di cui era impossibile non tener conto, Reynolds poteva cogliere l'occasione per sfruttare una generale aspettativa e insieme riscattare la poca fortuna che aveva incontrato la sua esposizione alla Royal Academy l'anno precedente, suggellando con la nuova attrice un patto per sfidare i rispettivi vertici artistici.

Quando fu esposto, l'anno successivo alla sua composizione, il ritratto di Reynolds creerà uno spartiacque nella produzione di immagini dedicata alla Siddons.

L'eccellenza pittorica, che gli fu subito riconosciuta, non si è mai disgiunta dalla suggestione provocata dalla realizzazione di una posa che sembra aver lasciato impressa nel dipinto la collaborazione tra attrice e pittore.

La predilezione per l'una o l'altra delle tre versioni tramandate ha corroborato interpretazioni diverse del dipinto. Noi scegliamo di non accordare nessuna preferenza. Ci preme sottolineare la possibile compatibilità delle versioni osservandole non solo per la verosimiglianza con i fatti che potevano essere accaduti, ma come varianti di un'unica leggenda.

La prima, scarna e priva di suggestioni, racconta dell'attrice che entra affannata nello studio di Reynolds, forse in ritardo per la seduta, getta via il cappello, si siede con il braccio destro appoggiato al bracciolo e domanda al pittore quale "posa" vuole che assuma: «Proprio così» risponde il pittore.

Questo aneddoto naturalmente ha riscosso scarsa fortuna. Ha poco in apparenza da suggerire. Diciamo che è una versione che sta tutta dalla parte del pittore che avrebbe visto apparire una analogia imprevista con una posa affine alle fonti iconografiche a cui Reynolds avrebbe associato la figura della Musa Tragica.

La seconda versione invece si è prestata a numerosi commenti.

Stabilita la posa, il pittore inizia a disegnare la testa e la figura come sua abitudine, quando, inchinatosi per preparare i colori, la Siddons rivolge lo sguardo ad un quadro appeso alle pareti dello studio. Nel rialzare la testa Reynolds viene colpito dalla nuova posizione dell'attrice e le raccomanda di non mutarla. Insieme alla successiva, di cui tra poco daremo conto, è la versione più suggestiva. L'attrice assorbita nella visione del quadro trova innumerevoli riferimenti al celebre sguardo dell'attrice, l'epitome della potenza espressiva dell'attrice, e allo stesso tempo l'avvenimento che si svolge nello studio agirebbe come ricordo impresso nel quadro di Reynolds¹⁶.

La terza versione, infine, è quella celebre e "ufficiale" raccontata dall'attrice¹⁷, l'unica costruita con tanta cura da promuovere le altre come possibile alternativa.

Nelle sue memorie della Siddons la seduta rivelatrice è preceduta dal racconto degli incontri con Reynolds di cui era stata più volte ospite a cena nella sua casa-studio, ma al pittore l'attrice riconosce comunque il merito dell'immediata decisione: «When I attended him for the first sitting, after more gratifying encomium than I dare repeat, he took me by the hand, saying: ascend your undisputed throne and graciously bestow upon me some grand idea on The Tragic Muse. I walked up the steps, and instantly seated myself in the attitude in which The Tragic Muse appears, this idea satisfied him so well that without one moment's hesitation he determined not to alter it».

Questa versione suggella la istantanea collaborazione dove le parole scelte trovano un eco precisa in alcune delle massime sul dipingere care a Reynolds: «must be done at one

¹⁶ R. Wendorf, *Sir Joshua Reynolds: The Painter in Society*, Cambridge: Harvard University Press, 1996, p.55.f p.155

¹⁷ Thomas Campbell, *Life of Mrs. Siddons*, cit. nota 7,p.132

blow»¹⁸, e la sua estesa variante: «the sublime impresses the mind at once with one great idea it is a single blow»¹⁹.

Il racconto deve la sua lunga fortuna al fatto che i due artisti si incontrano attraverso quella «grande idea» dove si cela il segreto della loro prodigiosa e rapida intesa.

La convocazione della Musa nello studio agisce da intermediaria tra Reynolds e Siddons, una “presenza” provocata dal pittore e incarnata dall’attrice, eclissando i possibili riferimenti di Reynolds per la posa, dall’Isaia della Cappella Sistina alle tavole della *Conference Sur L'Expression* di Charles Lebrun, tradizionale vademecum per i ritratti teatrali.

Se queste versioni sono comunque diventate leggendarie lo si deve al fatto che il soggetto sia l’attrice Sarah Siddons. Nessuna di esse, infatti, tranne la richiesta di mostrare quella specifica «grande idea», si discosta da quando sarebbe potuto avvenire nello studio di Reynolds di fronte ad una qualsiasi cliente prestigiosa.

Lo studio di Reynolds era un ambiente semipubblico arredato con la cura necessaria ad accogliere i clienti di rango. La conversazione del pittore, che poteva prolungarsi durante la composizione del ritratto, era improntata ad una socialità comune, propiziata dalle relazioni altolocate e da quelle cene in cui era stata ospitata la stessa attrice, l’occasione per il pittore di “studiare” i suoi soggetti e cercare di coglierne le espressioni più intime. Nota, infatti, era l’abilità di Reynolds nel creare un clima di amichevole collaborazione da cui poi sarebbe potuta sorgere inaspettatamente una attitudine più efficace di quelle suggerite o mostrate dal pittore attraverso il portfolio di stampe delle sue stesse opere o di antichi maestri.

Anche l’aneddoto del quadro osservato dall’attrice non è inconsueto. In un’altra occasione almeno se ne conosce uno simile attribuito ad un anonimo gentiluomo che colpito dalla visione di una riproduzione di un’opera di un antico maestro appeso ad una delle pareti dello studio muta posizione rivelando un «expression of pleasing melancholy»²⁰.

La scena di conversazione colta nella versione dell’ascesa al trono, avrebbe potuto riferirsi anche al gioco mondano delle ospiti che abitualmente dovevano salire i gradini della piattaforma su cui Reynolds aveva collocato la poltrona per i ritratti.

Questa consuetudine ha indotto ad identificare la posizione del braccio destro e il dito leggermente sollevato con il gesto convenzionale delle «conversation pièce»²¹ quando un personaggio sta per prendere la parola. Si dovrebbe allora supporre che Reynolds abbia colto quella azione dopo aver invitato l’attrice a mostrargli quella “grande idea”, uno slittamento dall’intimità mondana della modella, messa a suo agio dai complimenti del pittore, all’istantaneo riconoscimento di quella nuova regina della tragedia per cui Reynolds preconizza una prossima supremazia ancora contesa con la sua più anziana e famosa rivale, Ann Mary Yates.

Quest’ultima Reynolds l’aveva ritratta molti anni prima e di quell’avvenimento si è conservato lo stratagemma adoperato dell’attrice per sopportare immobile le lunghe

¹⁸ J. Reynolds, *Discourses in Art*, 8, 146, Wark, Yale University, press, 1997-

¹⁹ Ivi, *Discourses on Art*, 4, 65

²⁰ R. Wendorf, *Sir Joshua Reynolds: The Painter in Society*, cit. nota 16, p.126.

²¹ Shelley Bennet and Mark Leonard, “A Sublime and Masterly Performance. “The making of Sir Joshua Reynolds’s Sarah Siddons as Tragic Muse, in *A Passion for Performance. Sarah Siddons and her Potraitists, Sarah Siddons and her Portraitist*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 199, p.116.

sedute: rivolgere l'attenzione sempre «to one and the same object»²². Piccola, ma significativa differenza nella comune capacità delle due grandi attrici di essere assorbite da una visione, che sia il quadro, la «grande idea» o l'«oggetto».

Per coglierla dobbiamo allontanarci un momento dallo studio Reynolds.

Campbell, il devoto biografo della Siddons, aveva comparato le azioni delle due attrici nella scena della statua nel *Racconto d'inverno* di Shakespeare²³. In entrambi i casi l'attitudine di Hermione rivelava la straordinaria bellezza della statua messa in vita dalle due attrici, ma mentre la Yates, quando scendeva dal piedistallo e iniziava parlare con la figlia Perdita perdeva ogni fascino, tanto da far rimpiangere agli spettatori che l'attrice non fosse rimasta ancora in quella attitudine pulsante di vita, la Siddons aveva prodotto una impressione così profonda che ancora nessuno, nemmeno il suo devoto biografo, era riuscito a trovare parole adatte a descrivere quella emozione. Se quell'azione doveva parere ancora emozionante non va dimenticato che la Siddons era celebre nelle scene dove da madre dolente si rivolge ai figli, come quella più volte effigiata di Isabella nel riadattamento di Garrick del dramma sentimentale *Southerne*. Ma quello che sembra «mancare» alla Yates sono gli impulsi di quell'azione che diventa visibile quando l'attrice scende dal piedistallo. Nel paragone di Campbell la Yates offre mirabilmente una posa plastica che si dissolve appena la abbandona per «recitare» l'incontro con Perdita, mentre la Siddons agisce quel dramma nella vita della statua prima che diventi visibile con l'abbraccio della figlia.

Se gli aneddoti intorno alla posa della Siddons non si distinguono da quelli attribuibili a qualsiasi altra celebre cliente di Reynolds, tuttavia hanno in comune l'efficacia di una o più azioni durante le quali la Musa «now she appears».

L'attrice sale i gradini della piattaforma accompagnata dalla mano del pittore, si siede e nel girarsi rivolge lo sguardo verso quel punto che in una versione è individuato da un quadro, mentre il racconto dell'attrice affannata che si libera del soprabito, si getta sulla poltrona, si guarda intorno - è la prima seduta - senza ancora pronunciare una parola, fissa l'istante in cui l'ospite delle cene di Reynolds sta per assumere l'attitudine della modella che si dispone per ricevere istruzioni. Le pose nello studio di Reynolds potevano essere «provate» in base ad uno schema o «trovate» nel gioco delle relazioni sociali tra modella e pittore, ma, improvvisata o meno, l'azione della Siddons non era «vuota». Come nella statua di Hermione, doveva contenere e trattenere quella vita che avrebbe permesso di rovesciare i termini abituali della relazione tra artista e modella.

Se la vita di un ritratto è tributaria della maestria con cui il pittore è in grado di fissare quell'istante in cui sono possibili differenti espressioni, compensando così il movimento congelato del volto, nel nostro caso è la modella a fornire quel movimento che culmina con l'azione di quello sguardo che il pittore si limita ad arrestare, il momento in cui la Siddons «si riconosce» perché la Musa «parlé à mes yeux», secondo le parole di Rachel.

Non c'è dubbio che nei tre racconti rimane impressa la collaborazione tra l'artista e la Siddons, ma ognuno di essi identifica una specifica relazione.

Nel racconto dell'attrice, le lodi e il gesto propiziatorio di Reynolds che accompagnano la salita sulla piattaforma, alludono al trono che sta per occupare e l'ammirazione da cui sta per essere circondata; nel racconto del quadro che assorbe lo sguardo della Siddons, quei momenti imprevedibili che il pittore cercava di propiziare per cogliere l'espressione

²² James Nothcote, *The Life of Sir Joshua Reynolds*, London, 1818, vol 1, 106

²³ Thomas Campbell, *Life of Mrs. Siddons*, cit. nota 4, P.307.

rivelatrice; nel terzo, infine, la dimestichezza con quella nuova gentildonna coltivata nelle cene che avevano preceduto il primo incontro nello studio.

Quello che queste relazioni escludono sono quelle specificatamente teatrali.

Reynolds era ovviamente un assiduo e attento spettatore della Siddons ma con una certa ironia aveva sottolineato più volte come non “sentisse” l’attrice. L’ammirava sulla scena, così come nello studio aveva dato prova di quello stesso sentimento così affine alla sua devozione per i Grandi Maestri di cui amava conoscere i segreti e verso quali si sentiva di agire come supplente. Stare ai piedi di quell’attrice era un po’ rivivere quell’«Entusiasmo» da cui pare fosse posseduto nel dipingere il ritratto.

Si può misurare qui tutta la distanza che separava la Siddons da Garrick agli occhi del pittore. L’attore, che secondo un aneddoto attribuito ad Hogart faceva disperare il ritrattista perché nelle brevi pause in cui si chinava per impastare i colori o scegliere i pennelli mutava continuamente posa, era per Reynolds l’uomo incalzato dalla fama, incapace di solide e durature amicizie. Il gentiluomo accolto nella cerchia degli eletti del club fondato da Reynolds e Samuel Johnson recitava una continua fuga sul posto come la sua posa instabile di fronte al pennello dell’artista che nello studio del pittore avrebbe dovuto *fermare* la sua immagine per la posterità. Che sia o meno un deliberato richiamo a Diderot, per Reynolds l’ascesa sociale del gentiluomo Garrick non aveva placato il transfuga irrequieto annidato nella grandezza dell’attore.

La Siddons, invece, dalle scene e nella parsimoniosa e lussuosa presenza nei ritrovi mondani, prometteva la visione di una nuova grandezza quando avesse trovato una mano sagace capace di accompagnarla nel salire gli ultimi gradini.

Se il febbrile e operoso Reynolds non “sentiva” l’attrice²⁴, in altre parole era distante da quella empatia che trascinava gli spettatori, possiamo intuire che nei palchi del Drury Lane fosse preso dal piacere febbrile delle possibili associazioni figurative. Una speculazione non del tutto ipotetica. La versione del racconto della Siddons, che richiama la terminologia di Reynolds, fissa quello “stato d’animo” testimoniato anche dai suoi assistenti.

Le interpretazioni dell’espressione della Siddons sono state innumerevoli e tutte naturalmente contraddittorie. Dalla serenità catartica del volto al malinconico sorriso al Dolore. Non manca, come accade nei ritratti celebri, il sarcasmo, per quel monumento alla serena e un po’ corrucciata Pazienza con cui l’attrice attende il compiersi del ritratto.

Il paragone dichiarato nel titolo, *Sarah Siddons as The Tragic Muse* può essere, ed è stato declinato in molti modi²⁵. Allude comunque ad una “interpretazione”, la più mirabile tra quelle fino allora sostenute e che quindi potrebbe contenere l’indole comune a tutti i personaggi finora mostrati in scena e a quelli futuri, ma, nello stesso tempo, offre un traguardo “sublime” rispetto alla galleria di immagini delle Muse che l’hanno preceduta.

Il quadro e la Siddons entrano così simultaneamente nella storia del ritratto e in quella dell’arte dell’attrice. Non solo il quadro si aggiunge alle tradizioni recitative e a quelle della ritrattistica, ma fissando quell’istante colto nello studio, riorienta il passato che non è più solo quello che ha preceduto l’arrivo della nuova Musa, ma le tante approssimazioni in

²⁴ William Van Lennep, *The Siddons Reminiscens of Sarah Kemble Siddons, 1773-1785*, 1942, p.18

²⁵ La più stimolante, in sede estetica, è stata proposta qualche decennio fa da Joel Weinsheimer (*Mrs. Siddons, The Tragic Muse, and the problem of As*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism» n. 36, 1978).

attesa di quella sublime «grande idea» miracolosamente incarnata nell'incontro tra il pittore e la Siddons.

Quella simultaneità impegna però anche il futuro. Quel "come" non fissa solo un nuovo canone su quale inevitabilmente si dovranno misurare le imprese successive. Se non è la scelta di una posa particolarmente efficace ciò che sta alla base del dipinto, ma l'istante fermato della reazione della Siddons all'apparire della Musa, il ritratto consegna un presente storico, un continuare ad apparire, tra le molteplici forme della sua presenza pubblica.

John Philip, il fratello della Siddons, ricordava come il quadro di Reynolds fosse una perfetta concezione dell'attrice durante le sue pubbliche letture di Milton e Shakespeare a cui l'attrice si era dedicata sempre più spesso dopo il suo ritiro dalle scene nel 1812: «The look and posture which always presents itself to me in that which she contemplates the figure of Hamlet's ghost»²⁶.

Se ora ci rivolgiamo al concreto operare del pittore, sappiamo che afferrata la posa, non aveva avuto ripensamenti nel tratteggiare il viso le braccia e le mani - le analisi del dipinto non hanno dimostrato cambiamenti - mentre si era a lungo tormentato nei dettagli grandi e piccoli che la circondano.

Reynolds aveva eliminato un cherubino con pergamena ai piedi della Musa che rischiava di diffondere una aria celestiale, un benvenuto di maniera all'avvento della Musa. Nello stesso tempo aveva modificato radicalmente la figura al suo fianco destro che porge la coppa con il veleno, simbolo convenzionale del Terrore. Lasciando inalterato il corpo, aveva sostituito la cupa malinconia della primitiva espressione con l'urlo di Orrore. Significativo è l'accorciamento delle braccia che rende dinamica l'azione dell'offerta del calice avvelenato mentre l'altra figura alla sinistra, la Pietà, poggia un braccio rassicurante su quello della Siddons costruendo così l'effetto di due azioni continue.

Nella nuova espressione del volto si è osservata la parentela con un autoritratto di Reynolds impostato sulla medesima iconografia. Si può dare credito o meno all'intenzione del pittore di lasciare un segno evidente della partecipazione al farsi del ritratto, forse eco di quella agitata apprensione con cui stava rielaborando l'apparato allegorico, in ogni caso, rispetto alla prima elaborazione, le figure superstiti sembrano ora reagire all'apparizione della Musa.

Nell'equilibrio che infine il quadro ha trovato le figure che la fiancheggiano sembrano convocate dallo sguardo dell'attrice e dalle labbra appena dischiuse, come se quelle immagini antiche non avrebbero avuto la possibilità di circondarla se non in quel preciso momento. Sarebbe sufficiente che quello sguardo fosse per un attimo distolto da quel punto ed anche le figure allegoriche, richiamate in vita da quell'apparizione, si potrebbero ritirare nella profondità oscura e tempestosa dello sfondo del quadro, nel tempo remoto da cui sono venute e a cui potrebbero tornare se non fossero trattenute da quel continuo apparire.

Una prova, seppure quasi millimetrica, la si può osservare nella copia del quadro realizzata qualche anno dopo dagli assistenti di Reynolds. Oltre i dettagli degli ornamenti dell'abito, colpisce il piccolo mutamento della direzione dello sguardo della Siddons, appena più basso, e il colore più acceso del volto che rende meno percepibile il luminoso pallore a cui tanto teneva l'attrice e che contribuisce a intensificare la sua visione nell'originale di

²⁶ Cit. in S. West, *The image of the actor. Verbal and visual representation*, St. Martin's Press, New York, 1991, p.109.

Reynolds. La ripetizione del quadro, spostando un minuscolo equilibrio formale, trascura il continuo apparire della Musa.

L'anno successivo all'esposizione di *Sarah Siddons as Tragic Muse*, nel 1785, Gainsborough compone il più celebre ritratto della Siddons dopo quello di Reynolds. La direzione dello sguardo è rivolta alla parte sinistra del quadro come in quello della *Musa Tragica*, ma la dimensione altera della raffigurazione della Siddons, la preziosità e la ricchezza dell'abito, la mano che accarezza la stola di pelliccia, allude al mondo separato in cui vive ora l'attrice. Gainsborough, in competizione con Reynolds, aveva voluto sottolineare il fascino mondano del suo soggetto, la gentildonna che domina il suo universo mentale quanto la recente ricchezza.

Ne quadro di Reynolds l'osservatore è attratto dalla visione insondabile in cui è immersa l'attrice, in quello di Gainsborough la sensazione di avvicinamento al soggetto è contraddetta dalla esclusione di quello sguardo. Far scendere dal trono l'attrice, su cui Reynolds l'aveva da poco fatta sedere, avvicinarla e coglierla attraverso uno sguardo ravvicinato, sottolineare il gesto di accarezzare la costosa pelliccia, come un gesto ripetuto e compiuto quasi inconsapevolmente o distrattamente mentre lo sguardo è assorto nel suo mondo, sottolinea la doppia azione inscenata nel ritratto.

La figura dell'attrice che ha conquistato ricchezza e fascino sociale è tanto più presente quanto più è intenta ad allontanarsene. L'azione di accarezzare la pelliccia è funzionale a non far dimenticare che qualcuno la sta osservando da vicino mentre la direzione dello sguardo davanti a sé, posta sullo stesso piano dell'osservatore, sembra offrire quella magnifica spoglia mondana come unico compromesso concesso allo spettatore perché meglio subisca l'attrazione per il mondo da cui è escluso.

La convocazione della Musa nello studio di Reynolds stabiliva una relazione tra l'attrice che guarda e colei che appare, nella dama con la pelliccia, l'attrice, discesa dal trono, mentre si mostra sotto forme sontuose dell'elevazione sociale, si assenta. Se c'è un richiamo all'attrice Siddons è nella forza intensa di uno sguardo che si *distræ* in quell'altrove.

Nel ritratto di Gainsborough, la Siddons, come riferiva un testimone, era come fosse senza età. Con quel ritratto, la Siddons entrava nella storia sociale del suo tempo con quella duplice azione che la rendeva simultaneamente presente e assente, mentre la *Musa Tragica* di Reynolds l'aveva per sempre fissata in quel continuo apparire, alla confluenza tra il tempo storico e il tempo leggendario, la materia della memoria teatrale.

Forme del desiderio: l'«incomparabile» Siddons

Disposti l'uno accanto all'altro, i due ritratti raccontano a loro modo la leggenda dell'«incomparabile» Siddons.

Negli ultimi vent'anni l'attrice è stata sottoposta al tiro incrociato di una mole imponente di studi (*gender, visual, celebrity studies*, ecc.) oltre i più accademicamente attempati, (*performance, eighteen, cultural studies*, ecc.)

Secondo la regola per la quale la saturazione di una materia può rovesciarsi in uno nuovo stato, recentemente è stata proposta la creazione degli *actress studies*²⁷, a partire, appunto, dalla disseminata presenza dell'attrice in così diversi ambiti di studio.

²⁷ Un compendio lo si può trovare in L. Engel, *Stage beauties: Actresses and celebrity in the long eighteenth century*, «Literature Compass», n.13/12, 2016.

Osservato dal punto di vista della storiografia dedicata agli attori, questa dedizione può essere accolta come l'ultima fase inerziale, in abiti accademici, della leggenda dell'attrice Sarah Siddons.

La formazione delle leggende degli attori memorabili è uno dei veicoli con cui viene trasmessa la dissipazione dei contesti. Non si formano per creare una memoria supplente o vicaria di ciò che ineluttabilmente scompare, la transitorietà dei legami che il tempo scioglie, ma orchestrano le forme e i modi della sparizione.

Le azioni e la presenza pubblica costituiscono certamente la materia intorno alle quali si formano le leggende, ma la loro efficacia dipende dalle trame che le trattengono sui confini del visibile e a cui concorrono le loro elaborate complicità degli attori con le immagini da tramandare, come è stato possibile osservare nella creazione di Lady Macbeth.

Quella che in fondo chiamiamo la "grandezza" di un attore è la sapiente capacità di costruire un fascio di relazioni dove ciò che è visibile è inversamente proporzionale a quello che non lo è.

Se le opere degli attori appaiono come la creazione di ciò che intensamente si lascia solo vedere, le leggende degli attori si formano intorno ad uno dei modi di in cui si trasmettono quelle relazioni.

Nella storia europea dell'attore moderno in Europa, a partire dalla fine del XV secolo, è stato associato il persistere della presenza degli attori nelle società circostanti alle forme del desiderio suscitate dall'attraversamento di territori definiti, di volta in volta, dalle relazioni delle comunità con i processi messi in atto per radicare memorie, consuetudini, valori²⁸.

Da qui, intrecciate alle strategie mercantili e di difesa della professione, le complesse regole di un'arte secolare capace di far vedere molto per squarci, frammenti, illuminazioni, improvvise visioni, la creazione mutevole di ciò che solo per poco si lascia intensamente vedere.

Le forme del desiderio naturalmente non fanno storia, essendone un trascendimento e una resistenza, ma lasciano tracce nei modi con cui gli spettacoli, le azioni, le immagini degli attori attivano un processo costante di disappartenenza alle molteplici forme di spettacoli e immagini da cui sono circondati, in qualsiasi forma si presentino.

Il continuo apparire della Musa, il lusso mondano della nuova gentildonna che si assenta nel momento in cui si offre allo sguardo pubblico, l'incontro della donna fragile e delicata con il fantasma sanguinario di Lady Macbeth nell'epoca delle rivoluzioni, del regicidio e del paterno re "pazzo," Giorgio III.

Siddons: l'«incomparabile» Sarah Siddons.

L'aggettivo non è solo il titolo di uno degli innumerevoli libri a lei dedicati, nemmeno un'iperbole pescata tra le tante disponibili per identificare quella differenza che contrassegna ogni grande attore.

Si avvertirebbe una sgradevole stonatura, se, per esempio, quell'iperbole fosse associata a David Garrick, l'attore, che potendo manifestare chiunque, ha propagato la sua fama attraverso quel grandioso Nessuno che appariva tra i suoi capolavori di scena.

Le leggende, in virtù dell'essere "loro malgrado", finiscono per incresparsi attorno ad un aggettivo.

²⁸ Mi riferisco agli studi di Ferdinando Taviani sulla Commedia dell'arte e in particolare al suo saggio ripubblicato in questo volume.

«Incomparabile» è un tratto distintivo della leggenda della Siddons, non della vita e delle opere dell'attrice. Ma se la Siddons è «incomparabile» può accadere che possa essere comparata con qualsiasi altra cosa. È il motivo cui abbiamo accennato prima. Ovviamente l'efficacia degli studi, come sempre, dipende dal viaggio di ritorno, quando quel qualsiasi altra cosa, agguantato in territori più o meno lontani, può aprire uno spiraglio sulla storia dell'attrice, su quella forma del desiderio che ancora incarna, oppure è un passo evasivo, sospinto dall'innamoramento, più o meno fuggevole, per la sua fama.

Come dare torto a Rachel? La studiano perché "l'amano", non l'amano perché la studiano. La domanda, in sede storiografica, è se da quella «incomparabilità» che contrassegna la leggenda sia possibile scrutare alcuni tratti delle vicende dell'attrice Sarah Siddons.

Se per qualche momento ci siamo riusciti, l'«incomparabilità» potrebbe essere non il sigillo della celebrità, ma l'attrito che lei stessa seppe creare alla sua rapida e straordinaria leggenda.