

Anglia

12

*(Collana diretta da Alba Graziano)*

Comitato scientifico

*Stefano Bronzini*  
*Giuseppe Massara*  
*Oriana Palusci*  
*Marisa Sestito*

Stampato con il contributo del Dipartimento di Lettere Lingue Arti.  
Italianistica e Culture Comparete dell'Università degli Studi di Bari Aldo Moro  
Fondi di Ateneo 2009

in copertina: Self Portrait di William Hazlitt, 1802  
Maidstone Museum & Bentrif Art Gallery  
Olio su tela

© Sette Città

I edizione ottobre 2013

ISBN: 978-88-7853-334-9

Edizioni **SETTE CITTÀ**  
Via Mazzini, 87 • 01100 Viterbo  
tel 0761 304967 • fax 0761 1760202

info@settecitta.eu • www.settecitta.eu

# RITRATTI ROMANI

*William Hazlitt*

*traduzione e cura di Cristina Consiglio*

**SETTE CITTÀ**



## INDICE

---

p.	7	Introduzione
	19	<i>Giulio Cesare</i>
	33	<i>Coriolano</i>
	51	<i>Antonio e Cleopatra</i>
	63	Note
	67	Postfazione



## INTRODUZIONE

### La Storia a teatro in *Characters of Shakespeare's Plays*

---

«In the world of his imagination, everything has a life, a place, and being of its own».<sup>1</sup> In *On Shakespeare and Milton*, il terzo saggio nella serie delle *Lectures on the English Poets*, Hazlitt annuncia l'idea prima della sua critica shakespeariana.<sup>2</sup> I personaggi shakespeariani per Hazlitt sono corpi abitati da un'anima, non finzioni. Tutto, nelle sue opere, segue un principio di fedeltà alla natura, il che permette al drammaturgo di esprimere le passioni anziché descriverle, intrecciare dialoghi in maniera imprevedibile e perfetta, far sì che i suoi protagonisti siano figure autonome e al tempo stesso specchio dell'umanità.

Hazlitt è abile nel cogliere ogni singola sfumatura della caratterizzazione dei personaggi shakespeariani perché è dotato di quello che Coleridge definisce «a great power as a Painter of Character Portraits».<sup>3</sup> Un talento che pur provando a tradursi in esercizi artistici come il ritratto di Charles Lamb esposto alla National Portrait Gallery, troverà espressione piena nei brillanti risultati che egli raggiunse con l'uso delle parole. Quando William Hazlitt diventò gior-

---

<sup>1</sup> W. Hazlitt, *On Shakespeare and Milton*, in *Lectures on the English Poets* (V, 47), in *The Complete Works of William Hazlitt*, a cura di P. P. Howe (secondo l'edizione di A. R. Waller e A. Glover, London 1930-34, ristampa AMS Press, Inc.), New York, J. M. Dent, 1967, 21 voll. D'ora in poi tutte le citazioni da quest'edizione saranno indicate tra parentesi tonde, il numero del volume seguito dal numero di pagina.

<sup>2</sup> Il critico difende l'autonomia delle creazioni del Bardo e l'oggettività del suo sguardo in contrapposizione alla soggettività delle produzioni moderne, in cui gli autori non fanno che proiettare il proprio io e i propri umori in tutto quello che descrivono. Non così per Shakespeare, sottolinea a più riprese il critico.

<sup>3</sup> Lettera a Thomas Wedgwood, 16 September 1803, in S. T. Coleridge, *Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge* (II, 990), a cura di E. L. Griggs, Oxford, Clarendon Press, 1956-71, 6 voll.

nalista nell'autunno del 1812, in qualità di reporter parlamentare per il *Morning Chronicle*, aveva finalmente intrapreso la professione che lo avrebbe lanciato nel suo genere più caratteristico e di successo, il 'saggio informale'. Aveva trentaquattro anni, allora, e già provato, e fallito, due carriere diverse. Tracce di entrambe sopravviveranno nel lavoro che farà in seguito. Iniziò a scrivere critica teatrale e l'inizio della sua carriera di scrittore fu quasi in coincidenza con l'ingresso di Kean sulle scene inglesi. Fu proprio recensendo le performance di Kean per il *Chronicle* che Hazlitt iniziò a sviluppare le posizioni critiche che porterà avanti in tutti gli scritti shakespeariani successivi. La visione di Shakespeare, contenuta nei numerosi *report* di messe in scena contemporanee, trovò la sua naturale conseguenza nella produzione dei volumi per cui è ora conosciuto. Prima di queste pubblicazioni canoniche, la serie di recensioni delle prime interpretazioni di Kean, da gennaio del 1814 a marzo del 1815, a partire dalle pagine del *Chronicle* per giungere al *Champion* e all'*Examiner*, possono essere considerate come il primo esercizio di critica shakespeariana di Hazlitt.

L'influenza del suo apprendistato artistico è presente e riconoscibile in tutta la sua opera. Così egli stesso dichiarava «They are not, then, so properly the works of an author by profession, as the thoughts of a metaphysician expressed by a painter».<sup>4</sup> Il punto di vista del ritrattista, importante, ad esempio, in *The Spirit of the Age* (1825), è evidente in *Characters of Shakespeare's Plays* (1817), un altro tipo di galleria di ritratti, che ad ogni passo segue e ripropone la linea tipica del suo argomentare critico: il susseguirsi – quasi secondo un principio di accumulo – di una frase dopo l'altra, l'enfasi data ad alcuni versi o passaggi dei testi commentati, il gusto per l'espressione breve e intensa, i lampi improvvisi di introspezione critica.

Un primo sguardo ai *Characters* restituisce al lettore l'idea che si stia parlando di figure in *flesh and blood*. Sorprende che i protagonisti delle rappresentazioni shakespeariane siano descritti come esseri viventi e non come proiezioni di un'illusione scenica. Hazlitt è talmente concentrato sulla loro verosimiglianza da convincere il lettore della genuinità delle proprie affermazioni. Al termine di ogni

---

<sup>4</sup> W. Hazlitt, «On Public Opinion», in *Uncollected Essays* (XVII, 313).



capitolo dei *Characters* si ritorna all'idea della finzione teatrale con una vaga incredulità. Resta l'incertezza: si parlava di attori e interpreti, di uomini o del frutto dell'immaginazione di un artista?

Proprio per tale ragione i drammi romani offrivano ad Hazlitt terreno fertile. Nella Roma shakespeariana la storia incontra il teatro e i suoi artifici con esiti sorprendenti. È un mondo che si ricrea, *a visionary whole*, in cui ogni elemento risponde esclusivamente alle leggi del dramma ed esiste in quanto parte indispensabile alla composizione del tutto. È noto che Shakespeare si servì delle *Vite parallele* di Plutarco, in particolare delle vite di Bruto, Antonio e Coriolano. Le lesse nell'inglese di Sir Thomas North. A volte si attenne alla fonte, riportando nei drammi interi passi delle vite, altre volte se ne allontanò, inventando episodi e personaggi – come ad esempio il lungo discorso di Enobarbo, cantore del fascino della regina d'Egitto.

Ciò che in Plutarco è narrazione, a teatro diventa dialogo. Il passaggio da una forma all'altra comporta una compressione dei tempi. Shakespeare fa rivivere trame note in un tempo che non è più il passato, ma un dilatato presente. Si parla di epoche lontane, ma lo spettatore è indotto a credere che l'unico tempo vero e possibile sia quello della rappresentazione. La messa in scena conquista la platea. Anche Hazlitt ne è affascinato. Parole e azioni trasformano i personaggi in persone, il palcoscenico, all'occorrenza, in palazzo reale, strada, piazza, campo di battaglia.

Nella lettura di *Giulio Cesare*<sup>5</sup> il tema politico è appena accennato nelle prime battute. Hazlitt si sorprende dell'importanza solitamente attribuita al dramma e al suo protagonista: non comprende che Giulio Cesare, per dirla con la critica moderna, è centro morale della tragedia. Va da un personaggio all'altro come in una galleria, osserva pregi e difetti, la mascolinità di Bruto, l'inadeguatezza di Cicerone, l'astuzia di Cassio, avvalorando le proprie impressioni con lunghe citazioni.

Hazlitt è attratto dalla capacità di Shakespeare di assecondare e rendere sulla scena i cambi di tono: il dialogo tra Flavio e il ciabattino, in apertura del dramma, così allusivo e ironico, si contrappone

---

<sup>5</sup> W. Hazlitt, «Julius Caesar», in *Characters of Shakespeare's Plays* (IV, 195-99).

all'eloquenza con cui, poco dopo, Marullo esprime la propria indignazione per l'insolenza del popolo.

Ogni scena è un incrocio di voci e sguardi. La seconda scena del primo atto è esemplare: prima vi è il dialogo tra Bruto e Cassio, in cui il secondo svela al primo il progetto della congiura, proponendo un'immagine negativa di Giulio Cesare, fino a insistere sulla sua presunta effeminatezza. Poi l'ingresso di Giulio Cesare con il suo seguito introduce un altro importante scambio di battute, quello tra Cesare e Antonio, che ha come oggetto proprio la diffidenza nei confronti dell'ambiguità di Cassio, della quale gli spettatori hanno appena avuto una prova.

«It is as if he had been actually present, had known the different characters and what they thought of one another». Quando Hazlitt scrive che Shakespeare sapeva cosa i personaggi pensavano l'uno dell'altro, allude alla straordinaria capacità del drammaturgo di combinare comportamenti, parole, pensieri, stati d'animo, in un ingegnoso gioco di specchi. Mai morali univoche, mai battute conclusive. Più che parlare di sé, ogni personaggio compone l'identità delle figure circostanti.

L'analisi del *Giulio Cesare* prosegue tra rapide osservazioni personali e rimandi al testo teatrale; improvvisamente Hazlitt abbandona il terreno della recensione per una riflessione sul personaggio politico a partire dalle figure di Bruto e Cassio. Nel disegno di Shakespeare il critico vedeva riflesse le proprie idee repubblicane.

«Thus it has always been». In una battuta Hazlitt riallaccia il passato storico al presente scenico e individua in Bruto una chiara tipologia di uomo, non più di personaggio. Colui che è animato da buone intenzioni, investe l'altro da sé della medesima fiducia, ma non sempre con esiti positivi. L'eccessiva generosità d'animo, la sincerità, la discrezione, non predispongono gli uomini alla scaltrezza che la politica esige. Nel confronto tra Bruto e Cassio il primo è destinato a veder fallire i propri progetti, il secondo invece saprà portarli a termine, al prezzo di una continua tensione fatta di gelosie, espedienti, rivalità.

Il legame con il testo teatrale resta anche quando l'effetto drammatico si confonde con l'umanità dei protagonisti. Il capitolo su *Giulio Cesare* si chiude proprio sulla *humanity* di Bruto nel rapporto

con il giovane Lucio; nonostante l'inquietudine per il tragico destino che lo attende, Bruto conserva un atteggiamento mite e paterno per chi gli è vicino: in particolare quando invoca sul ragazzo la dolcezza del sonno, perché protegga e allontani almeno lui da timori e preoccupazioni.

In *Antonio e Cleopatra*<sup>6</sup> Hazlitt esalta il talento di Shakespeare, riconoscendogli doti insuperate nell'attingere alle fonti storiche come a quelle della natura. Sottolinea «that pervading comprehensive power», grazie al quale il drammaturgo seppe farsi padrone, sulla scena, di tempi e spazi, e sembra riecheggiare la lode di Dryden: «Shakespeare was the man who had the largest and most comprehensive soul».<sup>7</sup> Una lode generosa al genio innato che in un solo sguardo racchiude gli infiniti riflessi della natura.

Ritornano la fedeltà alla storia, l'attenzione alle figure dei protagonisti e l'interesse per le loro emozioni, elementi costitutivi molto più spiccati rispetto al *Giulio Cesare*. «The characters breathe, move and live, [...] speak and act from real feelings, according to the ebbs and flows of passion». È così forte la convinzione che sul palco vi siano *living men and women*, che il lessico della realtà e della vita prevale su quello della finzione e della messa in scena. Niente equivoci, *Antonio e Cleopatra* non è uno spettacolo di burattini, non è un puro esercizio di retorica, «everything takes place just as it would have done in reality».

L'autore è conquistato da Cleopatra. È un capolavoro, una figura ammaliante ed eccentrica, dinanzi alla quale, secondo Hazlitt, Antonio appare continuamente in difetto, incapace di mantenere il controllo delle proprie passioni. Nella lettura del critico il triumviro non bilancia le stravaganze della regina egiziana. La insegue, oscilla tra momenti di infatuazione, di rabbia, di sconforto, la attira a sé ma non riesce ad afferrarla, accecato dalla gelosia o tormentato da incombenze politiche. Oltre al ruolo di amante, Antonio svolge quello

---

<sup>6</sup> W. Hazlitt, «Antony and Cleopatra», in *Characters of Shakespeare's Plays* (IV, 228-32).

<sup>7</sup> J. Dryden, *An Essay of Dramatic Poesy* (1668), in *The Works of John Dryden in verse and prose* (II, 241), a cura di J. Mitford, New York, Harper & Brothers, 1847, 2 voll.

ben più gravoso di ‘terzo pilastro del mondo’. Il suo potere è dovere e impegno, in Cleopatra è sfarzo, indipendenza, voluttà.

Dall’ammirare il passaggio in cui Antonio esprime il proprio sconcerto, sconfitto da Ottavio e dalla sorte avversa, Hazlitt introduce un argomento solo in apparenza improprio: «the jealous attention which has been paid to the unities both of time and place has taken away the principle of perspective in the drama». L’attenzione alle unità di tempo e spazio è quella richiesta da Aristotele. Samuel Johnson per primo, nella prefazione all’edizione dei drammi shakespeariani da lui curata, aveva avuto parole innovative a tal proposito. Riferendosi proprio ai numerosissimi cambi di scena in *Antonio and Cleopatra*, sosteneva l’inefficacia del rispetto delle unità: creare scene verosimili non ha alcuna rilevanza, gli spettatori «are always in their senses» e sanno distinguere la realtà dalla finzione.

Anche Hazlitt è contrario al rispetto delle unità, ma la ragione è diversa: la bellezza del dramma è proprio nel senso di straniamento del presentare in successione, sulla scena, spazi e tempi lontani fra loro. Gli spettatori seguirebbero rapiti l’incanto se, tramite il rispetto delle unità, le ambientazioni e le atmosfere di *Antonio e Cleopatra* non venissero ridotte a quelle di una qualunque altra rappresentazione. I sogni si infrangono in un teatro in cui gli attori recitano solo per contendersi l’applauso del pubblico.

Segue la citazione del dialogo fra Antonio ed Eros. Tra le forme che le nuvole assumono in cielo, Antonio intravede passato e presente, i cambiamenti del destino, rapidi e imprevedibili, il dissolversi, «as water is in water», di imprese mirabili e talvolta sconsiderate. Le ultime parole del capitolo sono per Enobarbo, il ruolo più commovente fra tutti, il servo devoto, il compagno fedele.

Rispetto ad altri capitoli, *Coriolano*<sup>8</sup> si presenta in modo diverso, le citazioni non sono numerose, il tono è incalzante ma bilanciato, procede per contrasti e confronti e non lascia spazio a particolari divagazioni sul testo teatrale. La recensione del dramma era già stata pubblicata, in forma di articolo, su *The Examiner*, nel dicembre del 1816. Leggermente ampliata, comparirà nei *Characters*.

Il personaggio di Coriolano è, per Hazlitt, in un generico e ano-

---

<sup>8</sup> W. Hazlitt, «Coriolanus», in *Characters of Shakespeare’s Plays* (IV, 214-21).

nimo altrove, ben lontano dall'antica Roma. Nella lettura del dramma spiccano due temi, entrambi estremi, senza compromessi: la natura del potere di cui Coriolano è rappresentante – un potere dispotico, sferzante, gridato e imposto – e l'invasivo, ambiguo rapporto tra madre e figlio.

Il discorso sulla natura del potere si serve di due soggetti: *poetry* e *understanding*. Hazlitt precisa le caratteristiche proprie dell'una e dell'altra secondo un elenco puntuale di corrispondenze. Se nella prima vi è sproporzione, nella seconda vi sarà equilibrio, se l'una mette in luce il singolo e potrebbe definirsi aristocratica, l'altra si rivolge alla collettività, è dunque repubblicana. Periodi brevi, a volte brevissimi, si susseguono per chiarire una delle affermazioni che aprono il capitolo: «the language of poetry naturally falls in with the language of power». Poesia e potere dispotico sono sullo stesso piano, entrambi giocano sul sottinteso, sull'esclusività in quanto capacità di isolare un elemento rispetto agli altri. Se immaginando un leone che insegue un gregge di pecore si è portati quasi istintivamente a porsi dalla parte del cacciatore piuttosto che delle prede, così in *Coriolano* l'attenzione del lettore o dello spettatore è attratta dal protagonista del dramma e non dal popolo romano: «we had rather be the oppressor than the oppressed».

Non c'è giustizia, non c'è equilibrio, nella logica dell'immaginazione e delle passioni, quel che c'è di grande e importante verrà esaltato ulteriormente e quanto di negativo, degradato fino all'estremo. Se dunque la storia dell'umanità è una storia di soprusi e di iniquità, essa non è che «a romance, a mask, a tragedy, constructed upon the principles of *poetical justice*». La lettura del *Coriolano* si conclude con due lunghe citazioni dalla vita di Coriolano contenuta in *Plutarch's Lives* di Sir Thomas North. Hazlitt sottolinea la particolare fedeltà alle fonti dimostrata da Shakespeare in due passaggi cruciali del dramma: l'incontro tra Coriolano e Aufidio ad Anzio e quello tra Coriolano e sua madre, una delle scene conclusive.

In altre due occasioni Hazlitt scrisse di Coriolano: in un articolo del novembre 1814, apparso su *The Champion*,<sup>9</sup> in cui descriveva l'interpretazione di John Kemble al Covent Garden; poi, nel febbraio

---

<sup>9</sup> W. Hazlitt, «Mr. Kemble's Penruddock», in *Dramatic Criticism* (XVIII, 198).

del 1820, in *The London Magazine*,<sup>10</sup> ricorderà il *Coriolano* interpretato da Kean.

La scena è quella in cui il protagonista è bandito da Roma e, udita la propria condanna all'esilio, pronuncia una battuta memorabile: «I banish you». Nel contesto teatrale è il commento sprezzante di chi vuole avere l'ultima parola anche di fronte a un destino ineluttabile, di chi non smette nemmeno per un istante i panni di oppressore, reputando la punizione ingiusta e insensata. È la convinzione da cui scaturisce quell'affermazione: non siete voi a bandire me, ma io a bandire la vostra presenza dalla mia vista e dal mio interesse, sembra dire Coriolano. Nel commento di Hazlitt, questo è il senso dell'interpretazione di Kemble, il suo Coriolano è una figura inamovibile, con in mano il controllo dell'intera situazione. Sarebbe bastato un solo gesto a spazzare via ogni cosa, egli è centro dell'azione e del discorso.

Kean, invece, stravolgeva l'idea di un Coriolano risoluto e inflessibile, pronunciava la medesima battuta con rabbia e inquietudine. Non vi era calma o autocontrollo, in lui, ma solo il disperato tentativo di non essere colpito dall'odio del popolo romano per Coriolano. Hazlitt non condivideva il modo in cui Kean interpretava quel ruolo. Nel vestire i panni di un tiranno, l'attore tradiva in maniera troppo evidente le proprie inveterate simpatie repubblicane. Non così diversamente dal modo in cui, nel capitolo dei *Characters* dedicato a Coriolano, Hazlitt aveva manifestato la propria delusione per l'esito negativo delle vicende napoleoniche.

La critica contemporanea ha discusso i temi del saggio su *Coriolano*, cercando motivazioni politiche tra quelle letterarie. In una lettera a William Gifford nel 1819, il critico scriveva: «I affirm, Sir, that poetry, that the imagination, generally speaking, delights in power, in strong excitement, as well as in truth, in good, in right, whereas pure reason and the moral sense approve only of the true and good. I proceed to shew that this general love or tendency to immediate excitement or theatrical effect, no matter how produced, gives a bias to the imagination often inconsistent with the greatest good, that in poetry it triumphs over principle, and bribes the passions to make a

---

<sup>10</sup> W. Hazlitt, «The Drama: No. II», in *Dramatic Criticism* (XVIII, 280-91).

sacrifice of common humanity».<sup>11</sup>

Sia che si voglia leggere il saggio in chiave politica,<sup>12</sup> sia che lo si voglia leggere in chiave letteraria e artistica, elemento centrale è il concetto di immaginazione. Hazlitt non si preoccupa di legare *Coriolano* agli altri drammi romani o ai cicli storici, in cui Shakespeare si scusava per quel «right divine of kings to govern wrong». Si serve di paragoni della sfera politica, ma la sua descrizione del potere *enslaving* della poesia è trasferita nei regni della fantasia e della citazione. È una corsa a capofitto di immagine in immagine, una retorica insistente che non lascia spazio al ragionamento. Una delle numerose occasioni in cui Hazlitt si serve della tecnica del contrappunto. Nega per affermare e viceversa, cerca continuamente termini di paragone per discutere un argomento. Domanda e risposta, battuta dopo battuta, senza mai andare fuori tempo, segno distintivo e costante della nutrita produzione del critico shakespeareano.

---

<sup>11</sup> W. Hazlitt, *Letter to William Gifford* (IX, 37).

<sup>12</sup> Alcuni critici sostengono che il contrasto proposto sia, in realtà, fra immaginazione e giacobinismo. Il giacobinismo era stato un momento vitale, ma negativo, nel cammino verso la democrazia, poiché nel suo necessario lavoro di demolizione aveva livellato tutte le distinzioni di arte e natura. La ragione giacobina vedeva uomini e cose in termini di astratta uguaglianza, laddove l'arte si fonda sullo specifico e sul particolare di oggetti e persone. Un'ipotesi che acquista coerenza – una coerenza a posteriori, però – se completata dalla discussione sulla poesia e sul giacobinismo delle *Illustrations of 'The Times' Newspaper*. Il problema appare così ridimensionato, determinato da una precisa fase di una cultura storica.