

Racconti teatrali di molte città
Contatti, appropriazioni e migrazioni
fra Parigi e le capitali occidentali
(1789-1855)

Atti del convegno internazionale di studi
(Padova, 16-17 maggio 2024)

a cura di

Paola Degli Esposti e Silvia Zanta



edizioni di pagina

Indice

Introduzione di Paola Degli Esposti e Silvia Zanta VII

Da Parigi, Verso Parigi

Florence Naugrette
La mobilité européenne des Comédiens-Français
d'après les registres de comité d'administration du premier XIX^e siècle 3

Silvia Zanta
Non solo Parigi: *Giselle* e le principali messinscene
nei primi anni dal debutto 15

Parigi e i paesi anglosassoni

Paola Degli Esposti
Strutture simili, sguardi diversi.
Alle radici dei racconti divergenti di Parigi e Londra 27

Michael Gamer
Alle origini del *melodrama*: un racconto di tre città 41

Elena Mazzoleni
Parigi, New York, Charleston.
Sulle tracce di Alexandre Placide (1750-1812) 54

Diego Saglia
Trans-Channel melodrama: Frédéric Lemaître
e Robert Macaire da Parigi a Londra 65

Michael Gamer*

Alle origini del *melodrama*: un racconto di tre città

Questo contributo intende ripercorrere lo sviluppo di un singolo termine della tradizione drammatica e teatrale di lingua inglese, *melodrama*, nel suo transito dal continente europeo a Londra. Un simile approccio potrebbe sembrare fuori luogo nell'ampio contesto di corpi e spazi, opere teatrali, attori e teatri che tradizionalmente interessano gli storici del teatro. Il viaggio del *melodrama* in inglese, tuttavia, assume tratti significativamente materiali, soggetto com'è alle stesse forze globali che plasmano i movimenti di persone e merci all'inizio del XIX secolo. Come molti neologismi emersi nel secolo precedente, *melodrama* ha una storia complessa alle spalle, che attraversa più di un confine nazionale e addirittura cela il racconto di un'origine (quasi) falsa. Le sue vicende sono insolitamente sfaccettate e degne di essere ripercorse perché gettano luce sulle forme ad esso associate e sulla politica culturale che accompagna i suoi processi di trasmissione e trasformazione. Tracce di questo sviluppo si rinvergono ancora nelle connotazioni peggiorative del termine *melodramatic* e nella storiografia che ha a lungo insistito sul fatto che il *melodrama* fosse una forma essenzialmente vittoriana, atta a soddisfare la richiesta di spettacoli semplicistici, stereotipati e volgari da parte di una popolazione e di un pubblico in inarrestabile espansione.

Per studiosi come Matthew Buckley, una concezione simile è «not simply distorted and biased but strikingly delusory», poiché ignora l'impatto ininterrotto del *melodrama* sui media a stampa e sulle prassi performative¹. Questo rifiuto di interpretazioni storico-critiche ormai datate racchiude quasi mezzo secolo di studi rivalutativi che, a partire da *The Melodramatic Imagination* (1976) di Peter Brooks, hanno posto il *melodrama* al centro della cultura moderna e delle sue forme narrative dominanti, dal dramma classico al cinema, dalla *soap opera* ai

* University of Pennsylvania.

¹ M. Buckley, *Unbinding Melodrama*, in C. Gledhill, L. Williams (edited by), *Melodrama Unbound*, Columbia University Press, New York 2018, p. 15.

notiziari televisivi e ai videogiochi². Poche definizioni di genere hanno subito trasformazioni così marcate nella loro fortuna critica. Ciò detto, questo saggio non mira a spiegare il continuo predominio del *melodrama* oggi, quanto piuttosto ad esplorare come il termine, che originariamente denotava uno spettacolo in cui parola e musica si intrecciano intensificandosi a vicenda, si sia manifestato in particolari contesti istituzionali e quali connotazioni lo abbiano caratterizzato. Come mi propongo di mostrare, questa narrazione fatta di spostamenti e trasmissioni era tutt'altro che predestinata o inevitabile e, pertanto, le pagine che seguono prendono in esame sia il termine sia le forme ad esso associate.

1. *Etimologie effimere*

Come la maggior parte delle arti effimere, la rappresentazione teatrale è per sua natura irripetibile. Chi desidera conservarne impressioni e sensazioni deve affidarsi alla memoria o a qualche strumento utile a registrarne e riprodurne l'esperienza. Gli spettatori del XVIII e XIX secolo che erano in grado di permetterselo, potevano assistere a rappresentazioni successive, leggermente diverse, come ausili alla memoria. La maggior parte, tuttavia, ricorreva alla scrittura (tramite appunti, lettere, recensioni, aneddoti e altre forme di trascrizione) o a dispositivi mnemonici come locandine, biglietti, immagini, copioni e altri souvenir. Tuttavia, come giustamente osserva Jane Moody, lo studio di queste tracce di rappresentazioni perdute ha spesso spinto gli storici del teatro ad adottare atteggiamenti elegiaci. Concentrandoci su ciò che è irrimediabilmente perduto degli spettacoli dei secoli passati, non consideriamo o sfruttiamo appieno l'amplessima documentazione teatrale effettivamente disponibile, per non parlare poi del fatto che la storia del teatro si basa essa stessa su forme effimere di stampa³.

Tra le più rilevanti di queste vi è la locandina che, come la sua controparte

² Cfr. P. Brooks, *The Melodramatic Imagination*, Yale University Press, New Haven 1976, pp. 14-15; J.P. Marcoux, *Guilbert de Pixérécourt*, Peter Lang, Bern 1992, p. 1; M. Buckley, *Refugee Theatre: Melodrama and Modernity's Loss*, "Theatre Journal", LXI, 2, May 2009, pp. 175-190, riferimento alle pp. 176-178; e K. Hambridge, J. Hicks, *The Melodramatic Moment*, in K. Hambridge, J. Hicks (edited by) *The Melodramatic Moment: Music and Theatrical Culture, 1790-1820*, The University of Chicago Press, Chicago and London 2018, pp. 1-24.

³ Cfr. J. Moody, *Playbills under House Arrest: A Reply to Richard Schoch. Victorian theatricalities forum* "19: Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century", VIII, 2009, pp. 1-4, disponibile online all'indirizzo <https://19.bbk.ac.uk/article/1734/galley/2090/download/> (ultimo accesso: 31/05/2025). Cfr. anche [J.R. Roach], *Theater History and Historiography*, in J.G. Reinelt, J.R. Roach (edited by), *Critical Theory and Performance*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2007, pp. 191-197 e G. Russell, *The Ephemeral Eighteenth Century: Print, Sociability and the Cultures of Collecting*, Cambridge University Press, Cambridge 2020, pp. 153-185.

ridotta, la pubblicità sui giornali, inizia la sua vita promuovendo gli stessi spettacoli di cui diventa il principale mezzo di documentazione. Stampate in grandi tirature, le locandine del XVIII e XIX secolo fungevano da strumenti pubblicitari prima, come programmi di spettacolo durante, e come souvenir dopo uno spettacolo. Questa loro flessibilità epistemologica, ovvero la capacità delle locandine di trasformarsi da pubblicità pre-spettacolo a *record* post-spettacolo, spiega in parte il fatto che siano state oggetto di collezionismo da parte degli appassionati di teatro.

Fare storia del teatro può, insomma, assomigliare a costruire un edificio sulla sabbia, dal momento che le basi delle nostre conoscenze di spettacoli effimeri risiedono nell'effimero prodotto a stampa che li accompagnava. L'impressione di vertigine critica che ne consegue, si intensifica quando si studiano forme storicamente trascurate e "illegittime" come il *melodrama*, da sempre meno assiduamente registrate e conservate. Tuttavia, anche lo studio di forme drammatiche più prestigiose presenta sfide sistemiche, in parte perché gli strumenti di ricerca tradizionali come l'*English Short Title Catalogue* (ESTC) o l'*Oxford English Dictionary* (OED) non includono, tra le fonti consultate, i cosiddetti *theatrical ephemera*. Per il team di catalogazione dell'ESTC, le ragioni erano semplici: laddove il vasto numero di singole locandine e altri oggetti effimeri rimaneva non catalogato dalle biblioteche, tali materiali non potevano essere incorporati nella banca dati. Allo stesso modo, solo negli ultimi anni l'OED ha iniziato a includere le locandine tra le sue fonti. Una recente revisione della voce *melodrama*, ad esempio, aggiunge riferimenti alle locandine di *Valentine and Orson, A Pantomimical Romantic Melodrama* (1804) di Thomas Dibdin e a *The Forty Thieves* (1805), *grand melodrama* di Richard Sheridan. Un simile cambiamento di direzione rappresenta più di un mero atto di inclusione, positivo in quanto correttivo, poiché indica nuovi o, quantomeno, più comprensivi approcci alla storia culturale. Nei casi in cui gli effimeri prodotti teatrali a stampa sopravvivono in quantità sufficienti, diventa possibile fornire un diverso tipo di resoconto, più solidamente fondato sulla contingenza e sulla geografia locale, ovvero su precise tracce spaziali e temporali.

Nel caso della lunga vita del *melodrama* nella cultura a stampa inglese, queste tracce affiorano dapprima a Londra nel 1727 grazie a due librettisti italiani, Apostolo Zenò e Paolo Rolli, i cui *Teuzzone* e *Richard the First* debuttarono al King's Theatre sullo Haymarket. Ognuno di questi spettacoli fu pubblicizzato sul "Daily Courant" come «a new Opera»⁴; tuttavia, sul frontespizio del libretto venduto a teatro non compariva il termine *opera*, bensì *melodrama*. Interessante

⁴ "Daily Courant", 18 October 1727; e "Daily Courant", 8 November 1727.

in questo caso non è tanto l'innovazione di genere contrassegnata dal termine *melodrama*, quanto il cambio di denominazione stesso. Se l'opera italiana era regolarmente chiamata "melodramma" almeno dalla metà del XVII secolo, *Teuzzone*, *Melo-drama* e *Richard the First*, *Melo-drama* rappresentano i più precoci tentativi da me rinvenuti di un utilizzo inglese del termine. È inoltre significativa la decisione dello stampatore del King's Theatre di inserire un trattino in *melo-drama*. Sebbene difficilmente qualificabile come indicativo di un adattamento linguistico, questo segno grafico consente al pubblico inglese di scorgere più chiaramente le radici etimologiche del termine – dal greco antico μέλο (musica, musicale) e δράμα (atto, azione, gioco, in particolare tragedia), presentando così entrambe le opere come drammi musicali seri⁵.

Rolli e il King's Theatre continuarono a utilizzare *melo-drama* fino ai primi anni Quaranta del XVIII secolo, dopo di che il termine scompare dall'uso dei teatri e dei libretti inglesi⁶. Ai fini della presente trattazione, tutto questo suggerisce non tanto una falsa origine quanto un trapianto fallito in virtù del successo di un altro termine italiano (*opera*). Il successivo riaffiorare di *melodrama* nei teatri di Londra, tuttavia, è una narrazione ancor più curiosa – a metà fra il non-evento e una farsa giocata sulla confusione delle identità – e coincide con il debutto di un'opera teatrale ormai dimenticata di Edward Jerningham, *Margaret of Anjou*, al Drury Lane l'11 marzo 1777, come parte della *benefit night* dell'attrice Elizabeth Younge. Pubblicizzata come un «New Historical Interlude [...] Interspersed with Music», nel programma *Margaret* apparve come secondo intrattenimento, tra *The Rivals* e *The Deserter*. Presumibilmente Younge la scelse per dar prova della sua energia, versatilità, capacità espressiva e interesse per le forme sceniche sperimentali. Data la sua brevità (139 versi, circa quindici minuti di durata), l'intensità delle reazioni dei recensori a questa rappresentazione è alquanto significativa. Il "St. James Chronicle" liquidò l'opera come «trifling and absurd beyond Any Thing we have lately seen»⁷, mentre il "Morning Chronicle" la condannò appellandosi a motivi patriottici:

The Interlude was the strangest novelty ever served up in an English theatre. Without beginning, middle, or end – a mere French, frigid, piece of foolery. The story – A mad woman and her child appear in an enchanted wood (we use the word *enchanted*,

⁵ Cfr. voci *melo-*, *comb. form* e *drama, n.*, in *Oxford English Dictionary Online*, <https://www.oed.com/> (ultimo accesso: 19/02/2025).

⁶ Tanto la Huntington quanto la Widener Library contengono copie di *Penelope* (King's, Theatre 12 dicembre 1741) e *Alphonso* (King's Theatre, 3 gennaio 1744) in cui compare il termine diviso dal trattino. Vale la pena notare che altri editori londinesi, in particolare J. Chrichley, lo usano senza trattino. In ogni caso, da metà secolo il termine scompare dalle opere a stampa inglesi.

⁷ "St. James Chronicle", 11-13 March 1777.

otherwise how to account for the musick), the child goes to sleep very kindly, while its mamma rants and raves like a Bedlamite; to afford her lungs some respite, at every climax of her passion, the fiddles strike up, and give us a tune accordant to the mad-woman's phrenzy [...] We have heard indeed of something in this strange stile on the French stage, but we profess ourselves such firm Antigallicans, that we heartily wish never again to be witnesses of anything so truly ridiculous in an English theatre⁸.

Entrambe le recensioni si contraddistinguono per la riluttanza a giudicare *Margaret* da una prospettiva diversa da quella della verosimiglianza narrativa. Per il recensore autoproclamatosi *antigallican* del "Morning Chronicle", il fatto che l'opera rigetti i registri emotivi convenzionali («the mad-woman's phrenzy»), le traiettorie narrative consuete («Without beginning, middle, or end») e il realismo («how to account for the musick») può derivare solo dalle sue origini non inglesi, che l'etichetta di "interludio storico" non è riuscita a mascherare. Solo la *foolery* del teatro francese poteva inventare questa «strangest novelty», i cui registri emotivi estremi ma freddi non possono che risultare ridicoli per un pubblico inglese.

Pur accennando alle radici continentali delle bizzarrie di *Margaret of Anjou* non è chiaro se il recensore del "Morning Chronicle" fosse a conoscenza della provenienza precisa dell'opera, che fu invece resa pubblica l'anno seguente, quando Jerningham pubblicò *Margaret of Anjou* nei suoi *Fugitive Poetical Pieces* (1778) e la descrisse come

form'd upon the same plan that ROUSSEAU composed his *Pygmalion*, which is a new species of dramatic Entertainment, consisting of a Monologue that is often suspended by the interposition of Music, which must sympathise with the passions and feelings of the personage who is supposed to speak⁹.

Insomma, nulla di più chiaro dell'origine dichiarata di *Margaret of Anjou*: «[F]orm'd on the same plan» del *Pygmalion* rousseauiano, essa dovrebbe condiderne il genere drammatico. Tuttavia, come James Chandler ha puntualmente osservato, a complicare la vicenda – sia dell'identità di *Pygmalion* che del suo influsso su opere come *Margaret of Anjou* – è un caso di nomina retroattiva. Rappresentato la prima volta nel 1770 come *scène lyrique*, *Pygmalion* fu «christened with the neologism *mélo-drame* by its author in 1774», data entro la quale altri avevano già iniziato a tradurla o a comporre opere simili¹⁰. In tale processo,

⁸ "Morning Chronicle", 12 March 1777.

⁹ E. Jerningham, *Fugitive Poetical Pieces*, Robson, London 1778, p. v.

¹⁰ J. Chandler, *Foreword*, in Hambridge, Hicks (edited by), *The Melodramatic Moment*, cit.,

venivano messi in campo termini fra cui, oltre a *scène lyrique* e *mélodrame*, anche *monodrama* e *monologue*¹¹. L'avvertenza a *Margaret of Anjou* pubblicata da Jerningham richiama questa tendenza, poiché vi si definisce l'opera un «Monologue [...] often suspended by the interposition of Music». Pertanto, il termine *mélo-drame* utilizzato da Rousseau denomina, e al tempo stesso non denomina, la tradizione a cui dà origine.

Come ricordano Katherine Hambridge e Jonathan Hicks, questa instabilità nella storia del termine *melodrama* si riflette nelle opere stesse, che tipicamente enfatizzano stati mutevoli e situazioni di trasformazione:

Rousseau's technique was a decidedly avant-garde affair. The constant interruption of the speaker by music was thought to suit [...] those points of high emotion that threatened to undo the efficacy of conventional language: life, death, madness, and passionate suffering were the keynotes of the early melodrama [...] speech and music falter, syntax is undone, the psychodrama of the modern self plays out in bursts and fragments. These were the hallmarks of early German-language monodrama, as it was also known¹².

Queste parole mettono in evidenza la predilezione del primo *melodrama* per le emozioni mutevoli, le cui manifestazioni estreme richiedono la rottura delle forme rappresentative convenzionali e persino del linguaggio. Davanti ad una rappresentazione di questo genere con *Margaret of Anjou*, nel 1777, i critici londinesi si ribellarono, e, mentre i tentativi di riportarla in scena nel 1793 e nel 1794 non incontrarono la stessa ostilità, né l'opera né alcuno dei termini ad essa associati (*scène lyrique*, *mélo-drame*, *monologue*) ebbero successo sui palcoscenici londinesi di fine Settecento.

Fino a che punto la forma sia rimasta sconosciuta in lingua inglese fino alla fine del Settecento è ben messo in luce dalla corrispondenza di Samuel Taylor

pp. IX-XII, riferimento a p. IX. Rousseau sceglie il termine *mélo-drame* per definire *Pygmalion* in J.-J. Rousseau, *Observations Sur l'Alceste Italien de M. le Chevalier Glück*, in J.-J. Rousseau, *Oeuvres*, Didot L'Aîné, Paris 1801, vol. X, pp. 311-331, riferimento alle pp. 319-320.

¹¹ Per le versioni apparse a Londra, si veda A. Berquin, *Preface a Pygmalion*, in A. Berquin, *Recueil complet des idylles auquel on a joint Pygmalion*, s.n., Londres 1776, pp. 81-82. Egli chiama l'opera una *scène lyrique* (p. 79) e un *Mélo-Drame* (p. 81). Tra le prime traduzioni e reazioni, si vedano J.-J. Rousseau, *Pygmalion; Monodrama*, s.n., [London] 1772; E. Wolf, *Polyxena: Ein lyrisches Monodrama*, Spener, Berlin 1775; C. Neefe, *Sophonisbe: Ein Monodrama*, Schwickert, Leipzig 1776; G. Benda, *Pygmalion, ein Monodram von J.J. Rousseau*, Ettinger, Gotha 1779; F.-M. D'Elmote, *L'Anti-Pygmalion; scène lyrique*, Desauges, Paris 1780; A. Berquin, *Médee, Mélodrame*, Pissot, Paris 1781; *Ariane, Abandonnée: Mélodrame*, Brunet, Paris 1781; e A. Martineau, *Ariane: Scène lyrique*, Desenne, Amsterdam 1782.

¹² Hambridge, Hicks, *The Melodramatic Moment*, cit., pp. 3-4.

Coleridge, che, scrivendo da Göttingen alla moglie Sarah nel marzo del 1799, descrisse l'esperienza di una *performance* inusuale:

On Saturday Evening I went to the Concert where a Student declaimed a Monodrama to Music – at first, it struck me as if a Parson was preaching during the chimes–; but after a little while I liked it. It was declaiming – i.e. impassioned Reading – not like Recitativo – but Reading – the Music sometimes accompanying, but more up the pauses of the Voice¹³.

La narrazione di Coleridge testimonia sia la novità di questa esperienza, sia quanto la tradizione forgiata da Rousseau fosse stata pienamente codificata in Germania. Tenutasi quasi tre decenni dopo *Pygmalion*, la *performance* a Göttingen è caratterizzata da un'essenzialità che rispetta il modello formulato da Rousseau di un singolo interprete che declama accompagnato dalla musica. Ciò che Coleridge chiama *monodrama* si presenta come una forma ben definita nelle sue convenzioni e dunque non toccata dalle innovazioni che si stavano verificando altrove. Se si ricorda che, nel 1799, le guerre post-rivoluzionarie entravano ormai nel settimo anno, questa apparente staticità del genere non sorprende affatto. Né è sorprendente la concomitante assenza, nei resoconti della stampa londinese, di riferimenti a un nuovo tipo di teatro diffuso nel parigino Boulevard du Temple, che fondeva le strategie melodrammatiche di Rousseau alla *suspense* gotica e alla spettacolarità. All'epoca, nella capitale francese, Guilbert de Pixérécourt riscuoteva un successo notevole con *Victor; ou, L'Enfant de la forêt, Drame*, presentato in prima assoluta il 10 giugno 1798 al Théâtre de l'Ambigu-Comique. Ma non era solo. Mentre l'estate volgeva all'autunno, lo stesso teatro conobbe un secondo grande successo con *Adonis, Mélodrame*, e un terzo dramma, adattato da *The Siciliano Romance* di Ann Radcliffe, e intitolato *Julia ou les Souterrains du château de Mazzini, Mélodrame* veniva messo in scena al Théâtre des Jeunes Artistes.

Scrivendo retrospettivamente nel 1832, Pixérécourt definì *Victor* il primo dei suoi *mélodrames* e il secondo, *Coelina*, come l'inizio della sua carriera. Al momento della prima di ciascuna opera, tuttavia, nessuna portava l'etichetta di *mélodrame*: Pixérécourt, per contro, pubblicizzò entrambe come “drame en prose et à grand spectacle”. Fu in queste vesti generiche, quindi, che Thomas Holcroft incontrò per la prima volta *Coelina*; ma, nell'adattare il grande successo di Pixérécourt per il pubblico londinese, egli applicò ad *A Tale of Mystery* un termine diverso, allora in voga al Théâtre de l'Ambigu-Comique – quello di

¹³ S.T. Coleridge, *The Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge, 1772-1834*, edited by E.L. Griggs, Clarendon Press, Oxford 1956-1971, vol. I, pp. 475-476.

melodrama. La locandina della prima serata descrive *A Tale of Mystery* come «a New Melo-Drame in Two acts, consisting of Speaking, Dancing & Pantomime, *The OVERTURE and MUSIC composed by Dr. BUSBY*», e questa è l'unica spiegazione mai fornita da Holcroft del termine da lui introdotto nella lingua inglese. Nell'avvertenza alla versione stampata dell'opera, egli si rifiutò di definire il *melodrama* o di descriverne le tattiche, lasciando ulteriori commenti a coloro che avrebbero potuto «produce [its] effects in a more mature and perfect state»¹⁴.

La reticenza di Holcroft sa, in parte, di cautela politica. Vedendo la sua opera messa in scena durante la fragile pace di Amiens, probabilmente non desiderava metterne a repentaglio il successo con qualcosa di simile a un manifesto, per quanto egli idealmente si trovasse nella posizione di introdurre il *melodrama* al pubblico londinese. Come Coleridge, Holcroft aveva lasciato l'Inghilterra per la Germania alla fine del XVIII secolo, incontrando letterati come Friedrich Gottlieb Klopstock e Johann Heinrich Voss ad Amburgo. A differenza di Coleridge, però, non tornò in patria, trasferendosi invece a Parigi nel 1800. Frequentando, adattando e scrivendo opere teatrali in entrambe le città, egli era uno dei pochi drammaturghi inglesi in grado di accedere sia alla tradizione tedesca che a quella francese del *melodrama* e di comprenderne la fusione nell'opera di Pixérécourt¹⁵. Dunque, per quanto possiamo rammaricarci del suo silenzio, la decisione di Holcroft di denominare *A Tale of Mystery* un *mélo-drame* piuttosto che un *drama in prose* o un *grand spectacle* è di per sé una decisione cruciale e un evento decisivo nella storia del termine: è un riconoscimento del fatto che egli stava attingendo ad almeno una, e forse a due, modalità teatrali¹⁶. Come la maggior parte delle scelte di genere, quella di Holcroft è rilevante, poiché mette in luce affinità sia con opere limitrofe che con il suo pubblico ideale. In questo caso specifico, il pubblico di Holcroft, dopo nove anni di guerra che avevano limitato il consueto afflusso di opere teatrali francesi, era desideroso di conoscere i più recenti spettacoli parigini. È in questo terreno accidentato che Holcroft trapiantò *A Tale of Mystery* al Covent Garden il 13 novembre 1802. Quando la Gran Bretagna dichiarò nuovamente guerra alla Francia il 18 maggio 1803, l'opera era stata rappresentata trentaquattro volte e sarebbe rimasta in repertorio per i successivi cinquant'anni.

¹⁴ T. Holcroft, *A Tale of Mystery: A Melo-Drame; as Performed at the Theatre-Royal Covent-Garden*, Richard Phillips, London 1802, p. v.

¹⁵ Cfr. T. Holcroft, *Memoirs of the Late Thomas Holcroft, Written by Himself, and Continued to the Time of His Death, from His Diary, Notes, and Other Papers*, Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, London 1816, vol. III, pp. 152-165.

¹⁶ Lo stesso Pixérécourt adottò questa prassi quando denominò la sua opera successiva, *La Femme à deux maris*, un *mélo-drame*.

2. Epilogo: La genesi di un mostro

I motivi del successo di *A Tale of Mystery* presso il pubblico londinese sono da ricercarsi, in parte, nella popolarità del Gotico durante gli anni Novanta del XVIII secolo. Sebbene, dal suo scoppio nel 1793, la guerra ostacolasse gli scambi culturali tra Francia e Inghilterra, i teatri ai due lati della Manica riuscivano ancora regolarmente a importare e adattare la narrativa gotica. Delle tre *pièces* che Pixérécourt produsse nel 1798, per esempio, due erano adattamenti di romanzi di Ann Radcliffe: *La Forêt de Sicile, drame lyrique*, da *The Sicilian Romance*; e *Le Château des Apennins*, da *The Mysteries of Udolpho*. La terza, ovviamente, era *Victor*, che, come *Coelina* due anni dopo, attingeva a materiali gotici per promuovere un'estetica mista di terrore e *suspense*. Parte della popolarità di *A Tale of Mystery*, pertanto, scaturiva dalla sua capacità di soddisfare i gusti popolari dell'epoca. Come notò un recensore del *Times*, gli spettatori apprezzavano la tensione del linguaggio e le scene di *suspense*, ma ciò che davvero li affascinava era l'interazione tra questi due punti di forza e la partitura di Busby:

The hurry and perturbation of the scenes were forcibly depicted by the agitated notes of the orchestra, and this new adjunct to the interest of the drama was immediately felt by the whole audience [...] No province of the art could require more skill, or a nicer discrimination, than some of the incidents which depended on musical illustration¹⁷.

Queste osservazioni colgono efficacemente ciò che potremmo chiamare l'iperrealismo dei primi *melodramas*, ossia la loro capacità di intensificare le sensazioni del pubblico e produrre una sorta di realtà aumentata mediante una colonna sonora e l'evocazione di un paesaggio sonoro. Dato il successo di questa tecnica, non sorprende che Covent Garden abbia rapidamente commissionato un'altra *pièce* dalle caratteristiche simili, in cui la messinscena della passione si intreccia di nuovo a una partitura di Busby. In questo caso, il testo, intitolato *The Captive; A Monodrama, or Tragic-Scene*, non era di Holcroft ma di un altro drammaturgo collaudato, Matthew Gregory Lewis.

Ai fini di questo saggio, *The Captive* rappresenta un'ultima strada senza uscita o una strada non imboccata nella fase iniziale del *melodrama* inglese. Composta da sessantadue versi, l'opera mette in scena un'unica figura femminile (interpretata da Harriet Litchfield) rinchiusa in un manicomio e privata del figlioletto. L'argomento e lo stile ricordano *Margaret of Anjou*, mentre le denominazioni scelte da Lewis di *monodrama* e *scene* rimandano a *Pygmalion* e altre opere ana-

¹⁷ "The Times", 15 November 1802.

loghe. Tuttavia, a differenza dei *monodramas* precedenti, *The Captive* è ambientato nel mondo contemporaneo piuttosto che nell'antichità classica e Lewis correda il testo di tutte le componenti del suo sperimentato armamentario gotico:

*The scene represents a dungeon, in which is a grated door guarded by strong bars and chains. In the upper part is an open gallery leading to the cells above. Slow and melancholy music. The Captive is discovered in the attitude of hopeless grief: – she is in chains*¹⁸.

La musica di Busby si dipana in sintonia con il registro emotivo della prigioniera: da «Slow and melancholy music» a «Harsh» allorché il carceriere respinge le suppliche della donna; poi la disperazione, con le note che esprimono sinesteticamente «the light growing fainter»; e infine il terrore, mentre tra «loud shrieks, rattling of chains, &c.», un folle «with a blazing firebrand», fuggito dalla sua cella, cerca di forzare la porta della donna. Da questo momento sino alla fine dell'opera, il pubblico di Lewis, inorridito, vede Litchfield inabissarsi nella follia e infine accasciarsi a terra davanti ai suoi occhi.

In una lettera a Lady Holland, Lewis descrive *The Captive* come

performed [...] with scenery & musical accompaniments, to the extreme surprise, confusion, & terror of a numerous & brilliant audience; for when it was about half over a Man fell into convulsions in the Boxes; Presently after a Woman fainted away in the Pit; and when the curtain dropped, two or three more of the spectators went into hysterics [...] When the Piece was given out again, there was a good deal of applause, but [...] I immediately sent on a Performer to say, that I had withdrawn the Piece¹⁹.

Le recensioni dello spettacolo e la prima biografia di Lewis, Margaret Baron Wilson, corroborano il resoconto dell'autore sulla reazione del pubblico: «Ladies bathed in tears – others fainting – and some shrieking with terror [...] horror painting on their countenances»²⁰.

Cercando di immaginare l'effetto prodotto da *The Captive*, lo si può considerare uno dei trionfi delle carriere di Lewis e Busby rispettivamente: una *performance* dotata di un fortissimo impatto emotivo. Visti gli applausi, i fischi e le scene isteriche, e dunque il potenziale dell'opera di riempire la sala, il *manager* di

¹⁸ M. Baron-Wilson, *The Life and correspondence of M.G. Lewis: With Many Pieces in Prose and Verse, Never Before Published*, Henry Colburn, London 1839, vol. I, p. 236.

¹⁹ D.L. Macdonald, *Monk Lewis: A Critical Biography*, University of Toronto Press, Toronto 2000, p. 160.

²⁰ Baron-Wilson, *The Life and Correspondence of M.G. Lewis*, cit. vol. I, pp. 231-232. Si veda anche "The Morning Chronicle", 26 marzo 1803.

Covent Garden, Thomas Harris, commissionò una rappresentazione la sera successiva. Lewis, però, ritirò l'opera. E questa sua decisione ebbe una ricaduta pesante sulla traiettoria del *melodrama* in Inghilterra, anche se Lewis difficilmente avrebbe potuto prevedere che, così facendo, avrebbe messo fine alla fortuna (inglese) di almeno metà della tradizione europea del *mélodrame*. Negli anni successivi avrebbe scritto altre tre opere teatrali definite come *melodramas*, ma nessuna di esse basata sul modello coniato da Rousseau. Tutte furono successi duraturi: *Rugantino* (1805), di nuovo con musiche di Busby; *The Wood Daemon* (1807), con musiche di Michael Kelly; e *Timour the Tartar* (1811), con musiche di Matthew Peter King. Ognuna rappresentò un passo in avanti nel processo di ibridazione promosso dal *melodrama* e ognuna diede origine a messe in scena tanto innovative quanto coinvolgenti.

Gli storici del *melodrama* sono soliti segnalare *A Tale of Mystery* come il primo esempio di questo genere sulle scene inglesi. Raramente nominano *The Captive* come secondo esempio o notano che queste due produzioni, una tratta dalla tradizione francese del *mélodrame* e l'altra modellata su quella tedesca, furono rappresentate sullo stesso palcoscenico nella stessa stagione. Entrambe affascinarono il pubblico ed entrambe generarono nuove terminologie di genere, fatto che rende ancor più notevole il silenzio dei due autori – Holcroft e Lewis – su tali terminologie. Il *monodrama* non attecchì mai presso i drammaturghi inglesi, ma il *melodrama* sì, e nel vuoto lasciato da Holcroft, altri autori si precipitarono a popolare il termine e la forma. Fatto assolutamente significativo in questi primi *melodramas* del periodo bellico è la loro assoluta eterogeneità e, in mancanza di un termine più adatto, incoerenza di genere. Il primo fu *The Wife of Two Husbands, a Musical Drama* di James Cobb (Drury Lane, 1° novembre 1803), che, adattando Pixérécourt (*La Femme à deux maris*), tentò di naturalizzare il *melodrama* mediante una traduzione letterale. I due successivi, *Valentine and Orson, A Pantomimical Romantic Melodrama* (Covent Garden, 2 aprile 1804) e *Harlequin Quicksilver, A Serio-Comic Melo-Dramatick Pantomime* (Covent Garden, 26 dicembre 1804), assomigliano più alla pantomima che ai modelli di Holcroft o Lewis. Le stagioni 1805-1806 e 1806-1807 videro un ritorno del *melodrama* in stile “boulevard” con *Rugantino* (Covent Garden, 18 ottobre 1805) e *Tekeli* (Drury Lane, 24 novembre 1806); tuttavia, gli altri testi in cartellone – *An Occasional Attempt to Commemorate the Death and Victory of Lord Viscount Nelson, A Melodramatic Piece* (Drury Lane, 11 novembre 1805), *Sleeping Beauty, A Melodrama* (Covent Garden, 6 dicembre 1805), *The Cloud King, A Splendid Melo Dramatic Tale of Enchantment* (Royal Circus, 30 giugno 1806) e *Alberto and Lauretta, A Melodrama* (Haymarket, 15 dicembre 1806) – non contribuirono a rielaborare e affinare le convenzioni testuali o le prassi sceniche, né tantomeno convergevano su una concezione operativa del termine *melodrama*. In questa

fase iniziale, dunque, il processo di naturalizzazione del *melodrama* come genere e come neologismo è sorprendentemente casuale ed eclettico a causa del numero crescente di teatri che declinavano le loro peculiarità e investivano le loro forze nella messinscena di opere con le quali miravano a conferire un proprio significato al termine.

Questo era, di fatto, il contesto in cui emerge la più nota raffigurazione del *melodrama* ai suoi inizi (figura 2). Opera di Samuel de Wilde, l'incisione raffigura un leone britannico mostruosamente trasformato, con indosso un costume multicolore da pantomima e nell'atto di calpestare le opere di Shakespeare e altri "drammi regolari" mentre un Apollo decapitato osserva dall'alto del Drury Lane Theatre. Le sue tre teste sono quelle di un Richard Brinsley Sheridan ebbro, un John Philip Kemble pugnalato a morte e un enigmatico Joseph Grimaldi che ripete una delle sue famose battute, «Nice Moon». Arlecchino, nel frattempo, sbuca dalla schiena della bestia, mentre, sotto di essa, i drammaturghi contemporanei traggono nutrimento dalla pancia della creatura. Questi sono identificabili dalle loro opere e da altri elementi tra cui gli animali ad esse correlati: Dibdin in costume per *Harlequin and Mother Goose* (Covent Garden, 1806); Frederic Reynolds a cavallo del cane Carlo, protagonista di *The Caravan* (Drury Lane, 1803); William Dimond sopra *The Hunter of the Alps* (Haymarket, 1804); George Skeffington, su una copia di *Sleeping Beauty in the Wood* (Drury Lane, 1805); Lewis con *The Wood Daemon*; infine Holcroft sopra *The Road to Ruin* (Covent Garden, 1793), il cui titolo svolge la stessa funzione allegorica della *Tail of mystery* (*tail/tale* – coda/racconto) della bestia.

Pubblicata originariamente da Samuel Tripper il 4 dicembre 1807 come stampa a sé, l'immagine riapparve il mese successivo su "The Satirist" insieme a un articolo intitolato *The Monster Melo-drame*, che racconta l'incontro dell'autore con la bestia ideata da de Wilde. È questo articolo che, nel tempo, ha dato il nome alla vignetta; e come ho sostenuto altrove, insieme a David Mayer, la stampa e l'articolo del "Satirist" sono, nella migliore delle ipotesi, disallineati, anzi in gran parte scollegati tra loro²¹. Mentre la prima si beffa dei drammaturghi e dei *manager* teatrali contemporanei, il secondo praticamente ignora la stampa che dovrebbe descrivere, liquidando invece superficialmente il *Melo-Drame* come un frutto straniero di origine mista: «Germania's sons, perhaps, are most indebted to me», afferma, «and next to them your countrymen, who [...] delight to imitate their foibles, immorality, and prejudices»²². L'ironia del caso è, naturalmente, che un articolo dimenticato, dal titolo di *The Monster Melo-drame*,

²¹ Cfr. D. Mayer, M. Gamer, *(Un)making a Monster: Melodrama, The Satirist, and the Cartoons of Samuel De Wilde*, "Nineteenth Century Theatre and Film", XLVIII, 2, 2021, pp. 126-129.

²² "The Satirist", I, 1 January 1808, pp. 337-341, citazione alle pp. 340-341.

riuscì comunque a nominare la ben più famosa stampa di de Wilde, riducendo al tempo stesso la disamina dello stato teatrale della nazione nell'incisione a una satira xenofoba di un singolo genere teatrale.

In effetti, ciò che sorprende nella stampa di de Wilde è il fatto che ben poche delle opere teatrali prese di mira sono *melodramas*. Solo tre delle sette (*Sleeping Beauty*, *Wood Daemon*, e *A Tale of Mystery*) sono in certi modi varianti del *melodrama*, mentre le altre quattro (*Road to Ruin*, *Hunter of the Alps*, *Caravan* e *Harlequin and Mother Goose*) erano identificate, rispettivamente, come commedia, farsa, *romance* serio-comico e pantomima. In altre parole, il *melodrama* è senza dubbio uno dei bersagli di de Wilde, ma è parte di un contesto di ben più vasta portata. Una seconda stampa di de Wilde apparsa più tardi nel 1808 (figura 3) assegna al *melodrama* una parte ancora più ridotta nel quadro di una condanna marcatamente radicale dei teatri principali, in questo caso un «mellow dram», un dolce sorso, versato a forza nella gola a una tragedia in fin di vita, mentre la commedia ne attende l'esecuzione.

Lungi dal prendere di mira un singolo genere, quindi, le immagini di de Wilde sferrano un attacco più generalizzato alle istituzioni teatrali corrotte, che soddisfano un gusto popolare propenso a forme ibride e “illegittime”. L'accusa radicale di de Wilde viene, a sua volta, riproposta da “The Satirist” con il fine di bersagliare più specificamente il *Melo-Drame* come forma straniera ed estranea, che invade e contamina le scene nazionali. A un tempo immagine e saggio, *The Monster Melo-drame* costituisce in modo duplice e convergente un emblema particolarmente efficace dell'introduzione del *melodrama* nella cultura teatrale inglese, proprio perché, come immagine e saggio, sprigiona da una storia lunga e intricata di nomi impropri, appropriazioni indebite e occasioni mancate. In modo ancor più rilevante, infine, tutto quanto si sviluppa attorno all'idea di un *Monster Melo-drame* racchiude e rappresenta le linee di forza e i processi appropriativi che caratterizzano il *melodrama* nel primo decennio della sua vita britannica, mostrando come, a soli cinque anni dal trionfo di Holcroft a Covent Garden, il genere si fosse trasformato in una mostruosa creatura da vignetta satirica: e questa volta il nome attecchì e si diffuse.

(Traduzione di Diego Saglia)