



He's a Lunatic! Il caso Herman Merivale

Maria Serena Marchesi

Università degli Studi di Messina (<mmarchesi@unime.it>)

Citation: M.S. Marchesi (2022) He's a Lunatic! Il caso Herman Merivale. *Lea* 11: pp. 271-286. doi: <https://dx.doi.org/10.362553/LEA-1824-484x-13604>.

Copyright: © 2022 M.S. Marchesi. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Abstract

The essay analyses the case of Herman Charles Merivale (1839-1906), a brilliant playwright and novelist whose struggles with mental illness often forced him into a painfully marginalized position in the literary milieu in which he moved. It focuses on how Merivale thematized the relationship between madness and society in his literary works, such as the tragedy *Ravenswood* (1882), his farce *He's a Lunatic!* (1867), and his autobiographical pamphlet *My Experiences in a Lunatic Asylum. By a Sane Patient* (1879), and how he re-elaborated within the comic frame the theme of the pervasive perception of madness in Victorian society.

Keywords: Bram Stoker, Herman Charles Merivale, *He's a Lunatic!*, *Le fou d'en face*, Madness

Herman Charles Merivale (1839-1906), uomo di lettere prolifico e stimato dai suoi contemporanei, viene oggi ricordato quasi soltanto per un'opera che non volle firmare: *My Experiences in a Lunatic Asylum. By a Sane Patient*, in cui racconta di come, in seguito a episodi di grave depressione, per almeno tre volte fu rinchiuso in manicomio, la prima negli anni Sessanta e la seconda e terza negli anni Settanta dell'Ottocento. Degli internamenti in manicomio non parla nelle sue memorie, pubblicate nel 1902, dove registra, peraltro senza reticenze vittoriane, i propri problemi caratteriali e le cause che li avevano provocati, ovvero il matrimonio tempestoso dei genitori, fatto di "lovelessness and violent bickerings" (Merivale 1902, 14, 155), e l'ambiente poco congeniale della scuola. In questo testo non va oltre: si limita ad alludere vagamente a ricordi dolorosi conservati nei "pigeon-holes and store-houses of a rather remorseless memory" (14, 155-58).

Se in *My Experiences in a Lunatic Asylum* affronta con nitida crudezza il tema della pazzia, o meglio il tema della posizione del malato di mente nella società vittoriana, altrettanto interessante è l'altra sua opera sullo stesso tema, ovvero la farsa *He's a Lunatic!* (1867), in cui la relazione tra follia e società diviene oggetto di un gioco assurdo, ai limiti del surreale.

Herman Charles Merivale proveniva da una famiglia di intellettuali: suo zio Charles era uno storico dell'antica Roma piuttosto famoso, che da giovane, all'Università di Cambridge, era stato negli Apostles con Tennyson, Hallam e Monckton Milnes (59), mentre suo nonno, John Herman Merivale, era un amico di Lord Byron.¹ Secondo lo scrittore, che conservava il carteggio tra suo nonno e il poeta, era stato lui a scoprire il grande attore Edmund Kean, consigliando a Byron di scritturarlo.² I Kean erano diventati amici di famiglia, e Herman ricordava di aver praticamente vissuto al Princess's Theatre di Charles Kean durante le vacanze scolastiche, e di aver avuto il privilegio d'intrufolarsi, ragazzino, fra le comparse del ballo in maschera dei *Corsican Brothers* (121 e 135).

Lo scrittore aveva studiato a Harrow e poi al Balliol College di Oxford, dove aveva avuto per compagni Algernon Charles Swinburne e John Addington Symonds (268). Dopo gli studi, era stato destinato dalla famiglia alla professione d'avvocato, che aveva perseguito senza grande successo, preferendo senz'altro quella delle lettere, che per molti anni esercitò mantenendo contemporaneamente altri impieghi più stabili, legati alla formazione legale. Del resto, fino agli anni Ottanta dell'Ottocento era pressoché impossibile vivere dei soli proventi della professione di drammaturgo e il numero degli autori teatrali provenienti dalle fila degli avvocati – tra di loro, anche personalità di spicco come W.S. Gilbert – era secondo soltanto a quello di coloro che erano anche attori o direttori di scena (Stephens 1992, 7-17, 22). Con caratteristica ironia, Merivale rifletteva: “If only I had not been obliged by well-meant parental pressure to devote so many years to becoming a bad lawyer, I might have been a good author, though who knows?” (1902, 69).

Brillante oratore, rifiutò di intraprendere la carriera politica, nonostante lo stesso Charles Stewart Parnell gli avesse offerto un seggio parlamentare irlandese (Lee 2004, 893). Tuttavia, s'impegnò pubblicamente in modo costante per la causa del teatro inglese. Insieme a W.S. Gilbert, William Gorman Wills e un manipolo di giovani drammaturghi e critici letterari, negli anni Sessanta dell'Ottocento frequentava quella che Clement Scott, che peraltro ne faceva parte lui stesso, chiamava la “better Bohemia” (1899, vol. 1, 475), ovvero quel gruppo di giovani intellettuali bohémien che aspiravano a riformare il teatro vittoriano.³ Giovane uomo di lettere, scriveva per diverse riviste londinesi e faceva parte di circoli letterari e teatrali di altissimo livello, tra cui il Garrick Club, uno dei più esclusivi, nel quale era stato introdotto da William Makepeace Thackeray e John Everett Millais (Merivale 1902, 48, 124-25).⁴

¹ John Herman Merivale aveva compilato per Byron degli adattamenti shakespeariani quando il poeta romantico era nel comitato direttivo del teatro Drury Lane. Byron, forse in modo non eccessivamente incoraggiante, gli aveva scritto che “A good pantomime [...] pays better than fifty Shakespeares” (Merivale 1902, 118).

² In realtà le cose non erano andate così, però resta il fatto che John Herman Merivale si era adoperato per cercare di salvare l'attore dall'alcolismo e dalla frequentazione delle bettole, facendo tutto il possibile per introdurlo nella migliore società del tempo (Merivale 1902, 111-12; Playfair 1950, 70-75, 129-30).

³ Scrivendo nella maturità, quando ormai era il critico teatrale più conservatore e più vicino a Irving, Scott descrive la “better Bohemia” come un mondo rispettabile ma caotico, fatto di circoli e locande dove si mescolavano attori, autori e giornalisti, per bere e discutere insieme. Questi giovani intellettuali si battevano per il libero scambio internazionale in campo teatrale, in aperta opposizione al protezionismo dei grandi *Theatres Royal*, come Drury Lane e Covent Garden. Spesso si riunivano a casa del drammaturgo Palgrave Simpson, amico intimo di Merivale, che riuniva intorno a sé un vivace circolo letterario frequentato da vari scrittori e teatranti, fra cui il giovane Irving (Scott 1899, vol. 2, 13, 291-93). Anni dopo, l'impegno pubblico di Merivale nella causa del teatro inglese avrebbe trovato un altro campo d'azione quando, dopo aver militato nella Dramatic Authors' Society, egli fu tra i primi autori teatrali a rivestire un ruolo di rilievo nella Society of Authors, fin dalla sua fondazione nel 1884 (Stephens 1992, 181).

⁴ Il romanziere morì alla Vigilia di Natale del 1863; il giorno successivo, Merivale avrebbe dovuto cenare con lui (Merivale 1902, 59). Come ricorda nelle sue memorie, “I have been treated by Thackeray as a son, and Dickens as a

Era un intellettuale impegnato e, fondamentalmente, controcorrente. Fin dalla sua fondazione nel 1874, contribuì infatti al settimanale *The World*, diretto da Edmund Yates, prima con poesie, poi con saggi brevi (Yates 1885, 457). Fu proprio su questa rivista che *My Experiences* uscì per la prima volta, a puntate. *The World* era un periodico decisamente anticonformista, perché, come si leggeva nel programma iniziale, “will recognise women as a reasonable class of the community”, e poi perché adottava un approccio egualitario, come si può intuire dalla staccata ai corrispondenti altolocati: “the spelling and grammar of nobility will be corrected” (455).

Come molti suoi contemporanei provenienti dalla borghesia, Merivale esordì sotto uno pseudonimo, peraltro piuttosto riconoscibile, ovvero Felix Dale, con cui firmò una farsa per l'impresario Alfred Wigan del Queen's Theatre, Long Acre, nel 1865. A questa seguì, per lo stesso teatro, e sempre col nom de plume Felix Dale, la farsa *He's a Lunatic!*, scritta dopo la prima esperienza di internamento, alla Manor House di Chiswick (MacKenzie 1985, 162).⁵

Il suo più grande successo, in Inghilterra e in America, fu il dramma a tinte fosche *Forget Me Not* (1879), scritto in collaborazione con F.C. Grove e interpretato da Geneviève Ward, amica di Bram Stoker e femme fatale *par excellence* dell'immaginario collettivo tardo-vittoriano. Fu proprio Stoker a consigliare all'attrice di comprare il copione, e fu lui a negoziare con l'autore.⁶

Come tutti i drammaturghi vittoriani, inevitabilmente, era anche un traduttore-adattatore, e di notevole livello, se consideriamo che venne incaricato per due volte di adattare lavori di Victorien Sardou, il drammaturgo francese più pagato dell'Ottocento.⁷ Per comprendere quanto l'adattamento teatrale di opere originali altrui fosse un'attività importante e carica di

friend and contributor. I have written tragedy for Irving, comedy for Toole, melodrama for Clayton, and burlesque for Hollingshead, after being taught the whole art of play-writing in an hour of vivid talk by the generous kindness of Dion Boucicault” (13).

⁵ Dopo la farsa, si diede al melodramma, e, sempre firmandosi “Felix Dale”, scrisse *Six Months Ago*, rappresentato per la prima volta al teatro Olympic il 26 luglio del 1867 (Nicoll 1949, 106). Iniziò poi a collaborare con Palgrave Simpson, scrivendo *Time and the Hour*, allestito al Queen's Theatre nel 1868, con la regia di Henry Irving, e nel cast, oltre a Nelly Moore, l'impresario Wigan e J.L. Toole (Mathews e Hutton 1900, 268-69), *Court Cards* (Olympic Theatre, 1861), *Alone* (Court Theatre, 1873), *All for Her*, un adattamento da *A Tale of Two Cities* di Dickens, in cui il ruolo principale, quello di Sidney Carton, venne interpretato da John (“Jack”) Clayton, il giovane attore figlio adottivo di Palgrave Simpson (Mirror Theatre, Holborn, 1875; Scott 1899, vol. 2, 28; Merivale 1902, 18-22; Nicoll 1949, 103; Kent 2004). Merivale, come era piuttosto comune nel mondo della drammaturgia vittoriana, collaborò con altri uomini di lettere, come ad esempio Cranford Grove e, circostanza abbastanza inusuale, scrisse opere drammatiche a quattro mani con la propria moglie, Elizabeth Pittman (Merivale 1902, 206-07, 292).

⁶ Con una piccola modifica apportata da Stoker al primo atto, la pièce fu un enorme successo: la Ward avrebbe portato il dramma trionfalmente in tournée in tutto il mondo fra il 1880 e il 1881 (Scott 1899, vol. 2, 315; Stoker, vol. 2, 172-74).

⁷ Nel 1883, l'impresario del teatro Haymarket, Squire Bancroft, lo pregò di incaricarsi dell'adattamento di un dramma recentissimo di Victorien Sardou, *Fedora*. Bancroft si era recato personalmente a Parigi per vedere Sarah Bernhardt nel ruolo della protagonista e aveva speso una cifra enorme per acquistare il copyright inglese. Per dare un'idea, i diritti di traduzione per *Dora*, dello stesso autore, nel 1876 gli erano costati millecinquecento sterline. Per l'allestimento avrebbe speso somme altrettanto ragguardevoli in scenografie e costumi, ben consapevole, per usare le sue parole, delle “big figures dealing with a Sardou play means” (Bancroft e Bancroft 1891, 354, 346; Stephens 1992, 72, 69). Il nome di Merivale campeggiava sulla locandina dello spettacolo, la cui prima rappresentazione ebbe luogo il 5 maggio 1883. Il successo di *Fedora* fu fenomenale, tanto da ricevere quello che era considerato all'epoca il sigillo d'onore, ovvero l'allestimento di una parodia, in questo caso un *burlesque* al Toole Theatre. Il ciclo di rappresentazioni fu interrotto solo a causa dei lavori di ristrutturazione del teatro Haymarket, resi necessari dalle misure di sicurezza antincendio imposte dalle autorità in tutti i teatri inglesi a seguito del tragico rogo del Teatro del Ring di Vienna del 1881 (Bancroft e Bancroft 1891, 350-55, 358-60, 391). L'altro adattamento di Sardou firmato da Merivale è quello della commedia *Divorçons!*, che fu interpretata da Arthur Bourchier e Violet Vanbrugh al Royalty Theatre, nel 1896, col titolo di *The Queen's Proctor* (Scott 1899, vol. 2, 347-49).

responsabilità, bisogna tener conto del fatto che gli impresari investivano somme cospicue per i nuovi allestimenti, e spesso cifre enormi per comprare i diritti d'autore di un drammaturgo vivente, per cui la scelta dello scrittore da incaricare per la stesura della tipica "adaptation from the French" era tutt'altro che casuale. La considerazione anche solo di tale aspetto economico dovrebbe far riflettere sul valore di tali letterati, che spesso sono stati sbrigativamente liquidati come scribacchini di terz'ordine, soprattutto perché la critica novecentesca, con poche eccezioni, ha considerato gli adattamenti dal francese come *exemplum* negativo per antonomasia della pochezza artistica del teatro ottocentesco. Seguendo forse un po' passivamente George Bernard Shaw nella condanna di tutto il teatro vittoriano prima dell'avvento di Ibsen, la maggior parte degli studiosi non si è forse soffermata abbastanza sui temi e le tecniche di quello che, in fondo, è stato l'intrattenimento di massa *par excellence* di uno dei periodi più significativi della storia letteraria inglese e, soprattutto, ha avuto profonde ripercussioni sulla letteratura "alta", a partire da Charles Dickens, per finire, paradossalmente, con lo stesso George Bernard Shaw (Nicoll 1949, 78, 94-96, 148, 153; Stephens 1992, 12; King 1993, 26, 85; Wynne 2006, 251-71; 2013, 75-76; Reynolds 2008, 77; Long Hoeveler 2012, 65).

1. *He's a Lunatic!*

Adattamento dal francese è anche la farsa oggetto del presente saggio. È importante collocarla nel contesto letterario e teatrale in cui vide la luce: essa fu allestita per la prima volta al nuovo Queen's Theatre, Long Acre, il 24 ottobre 1867, la sera stessa dell'inaugurazione del teatro.⁸ *He's a Lunatic!* faceva da "curtain-raiser" per *The Double Marriage*,⁹ e a dicembre per *Still Waters Run Deep*, di Tom Taylor, con Ellen Terry (Ellen Terry and Edith Craig Database). La farsa ebbe una certa fortuna, dato che il *Times* l'annunciava ancora nel gennaio del 1868, prima di *Dearer than Life*, di H.J. Byron, nel cui cast era presente Henry Irving (fra il pubblico, il giovane Gerald Manley Hopkins; Hopkins 2015, 415). Nonostante il successo, è improbabile che l'autore avesse ricevuto dall'impresario Alfred Wigan molto denaro per il suo lavoro: i drammaturghi degli anni Sessanta, infatti, erano pagati meglio di quelli dei decenni precedenti, ma comunque sempre molto poco, rispetto ai romanzieri. Inoltre, fra i sottogeneri teatrali, quello della farsa restava il meno pagato (Stephens 1992, 34, 51-62).

All'epoca, infatti, Merivale era praticamente un esordiente, avendo prodotto soltanto la *comediotta* *Six Months Ago* appena pochi mesi prima. Era prassi comune che un giovane drammaturgo iniziasse con pezzi leggeri come la *comediotta* o la farsa. Soprattutto queste ultime erano meno costose da allestire e meno impegnative per gli impresari, perché erano semplici *lever de rideau* e quindi non pregiudicavano il successo della serata, che dipendeva dalla pièce centrale in programma. Peraltro, iniziare la propria carriera scrivendo umili opere comiche invece che drammi seri e più ambiziosi era senza dubbio la mossa giusta per riuscire a vedere il proprio lavoro messo in scena: come scriveva cinicamente Sydney Grundy a William Archer negli anni Ottanta, "you must write rot before you will be allowed to write sense" (Stephens 1992, 153).

Proprio come *He's a Lunatic!*, la maggior parte dei drammi della parte centrale dell'età vittoriana era composta di versioni inglesi di testi stranieri. Non si trattava, naturalmente, di

⁸ Il Queen's Theatre era stato appena costruito sul sito di una vecchia sala da concerti, la Saint Martin's Hall. Sotto la direzione di Alfred Wigan, riunì una compagnia di giovani talenti, tra cui Henry Irving ed Ellen Terry.

⁹ Probabilmente una versione teatrale del romanzo omonimo di Marie Price La Touche (1855), e non l'omonima tragedia truciolenta e scabrosa di John Fletcher e Philip Massinger, il cui allestimento sarebbe stato impensabile in un teatro vittoriano.

semplici traduzioni: il processo di adattamento di un testo alla platea inglese implicava una revisione sostanziale dell'opera francese, che veniva modificata tenendo conto delle esigenze del pubblico, delle compagnie teatrali, e anche e soprattutto della censura. Se infatti in Francia, per citare Octave Feuillet, “notre siècle [...] aime à respirer, dans les plaisanteries du théâtre et même du livre, un certain fumet de libertinage avancé” (1886, 97), questo era impossibile in Inghilterra, dove, a causa delle regole molto rigide imposte dall'ufficio del Lord Chamberlain's Examiner of Plays, la stragrande maggioranza degli adattamenti dal francese era, per dirla con Russell Stephens, “castrated” (1992, 102), cioè privata dell'elemento erotico presente, e talora pervasivo, nell'originale.

Ciononostante, secondo Merivale, i drammaturghi sono “the most dangerous and unchastened libertines of the pen” (1902, 39). E, in effetti, la farsa *He's a Lunatic!* rasenta con destrezza i limiti imposti dalla censura, ed è molto più sottilmente erotica, e molto più problematica, dell'originale francese a cui si ispira, ovvero l'atto unico *Le fou d'en face*, di Henri Crisafulli, Victor Koning e Jules Prével, rappresentato per la prima volta al Théâtre du Vaudeville di Parigi nel 1866. A dispetto del sottotitolo “comédie”, la versione francese è, come quella di Merivale, una farsa. In entrambe, infatti, le idiosincrasie sono esasperate fino all'assurdo e le vicende sono alquanto irrealistiche. Tuttavia, se i personaggi di *Le fou d'en face* restano inverosimili fino alla fine e tutto si risolve in un divertimento disimpegnato e un po' malizioso, quelli di Merivale, seppur decisamente caricaturali, conservano una certa credibilità – proprio come avviene, per esempio, in Dickens – e questo fa sì che la pièce finisca col diventare una satira della società vittoriana: satira divertente, sì, ma anche un po' amara.

Le Fou d'en face ha come protagonista Hector Bienaimé, un giovanotto della buona società che s'innamora di una giovane vedova, Madame Livia de Bonnetterre, e, per corteggiarla, si finge pazzo. La commedia si apre con l'entrata in scena di un topo di appartamento, Old Boy, che, parlando in un misto d'inglese e francese, si mette a svaligiare il salotto di Livia. All'arrivo di lei, accompagnata dalla cameriera Juliette, Old Boy si nasconde in una credenza. Livia confida a Juliette di essere annoiata dal suo corteggiatore, il visconte di Mascareigne, un *vieux beau*, e dagli altri uomini della buona società, i cui slanci sentimentali le paiono fatui. Juliette le annuncia che il pazzo che abita di fronte, monsieur Bibars, è scappato dai suoi guardiani. Quando Mascareigne entra in scena insieme al protagonista, quest'ultimo finge di conoscerlo e si mette a comportarsi da folle e a fare discorsi senza senso, lasciando credere a Livia di essere amico di Mascareigne, e a Mascareigne di essere amico di Livia. Quando l'equivoco è chiarito e Livia e il visconte si rendono conto che Hector è per entrambi un perfetto sconosciuto che, oltretutto, si comporta in modo assurdo, ne deducono che sia lui il pazzo che abita di fronte. Spaventato, Mascareigne si affretta a fuggire, con la scusa di andare a cercare le guardie, e lascia Livia sola con Hector, che inizia a corteggiarla. Per sfuggirgli, lei si chiude in camera e, a quel punto, entra il vero pazzo, Bibars, cantando. Hector si mette a cantare con lui, dopodiché cerca di nascondersi insieme al ladro, che glielo impedisce minacciandolo con una pistola. Irrompono due domestici, portando via Bibars, e il protagonista chiude a chiave il salotto, nascondendosi dietro una tenda fino a che Livia non esce dalla sua stanza e si mette a suonare il pianoforte, credendosi sola. Uscendo da dietro la tenda, Hector le dichiara il suo amore, rivelandole di non essere lui il pazzo. Livia protesta, indignata per la messinscena, fino a che il protagonista non fa uscire Old Boy dal suo nascondiglio: a quel punto, spaventata, la giovane si rifugia tra le braccia di Hector, che, dopo aver dato al ladro cinque luigi, gli intima di tornare in Inghilterra. Poco dopo, si apprende che Old Boy, prima di scappare, gli ha svaligiato l'appartamento. Livia accetta di sposare Hector, mentre, fuori scena, il pazzo si rimette a cantare.

Nella versione a stampa dell'adattamento, la derivazione da *Le fou d'en face* è dichiarata apertamente sul frontespizio. Tuttavia, anche se la trama, a grandi linee, è la stessa, e alcune battute sono poco più che traduzioni dell'originale, Merivale cambia radicalmente la caratterizzazione dei personaggi e crea delle scene ex novo.

Prima di tutto, elimina il personaggio del vero pazzo, monsieur Bibars, che nella versione francese entrava in scena dalla finestra, all'improvviso, senza scambiare parola con gli altri personaggi, ma limitandosi a cantare un *ranz des vaches* e *Le lac* di Alphonse de Lamartine nella versione musicata da Louis Niedermeyer. Proprio nel bel mezzo della romanza, quando Bibars veniva acciuffato da due domestici, sfuggiva alla loro presa con una capriola e si rimetteva a cantare fino a che non veniva riacciuffato usando maggior violenza. La farsa francese evocava un'immagine grottesca della pazzia, tratteggiata con umorismo crudele, quello che in termini freudiani chiameremmo una comicità "ostile", cioè carica di aggressività nei confronti del suo bersaglio (Freud 2015, 117).

Il "lunatic" di Merivale non è un vero pazzo, ma un giovanotto bohémien, nella versione a stampa chiamato March Hare, un nome che richiama l'espressione idiomatica "mad as a March Hare" e forse anche il personaggio del March Hare di *Alice in Wonderland*, pubblicato solo un paio d'anni prima. Hare decide di fingersi pazzo per far innamorare di sé la vedova aristocratica Arabella Hanwood, con la complicità della cameriera Hatter, il cui nome, riecheggiando la locuzione popolare "mad as a hatter", rimanda anch'esso al tema della follia, e forse al romanzo di Lewis Carroll, con il suo pazzo Hatter.

Il cast della prima rappresentazione era composto da attori minori, con l'eccezione del figlio adottivo di Palgrave Simpson, John Clayton, che interpretava il protagonista. Marito di una delle figlie di Dion Boucicault, Clayton avrebbe conquistato il suo più grande successo proprio in un altro dramma di Merivale, *All For Her*, rappresentato per la prima volta al Mirror Theatre nel 1875 (Knight 2004). Degli altri membri del cast resta solo una labile traccia nelle *dramatis personae* preposte all'edizione a stampa del dramma. Si trattava di A. Sanger nel ruolo di Guy Trotter, K.C.B., il topo d'appartamento Ruggles era C. Seyton – con ogni probabilità, Charles Seyton, attore comico che aveva recitato anche in *Arrah-na-Pogue* di Dion Boucicault (National Portrait Gallery) – Arabella Hanwood era E. Turner, la cameriera Hatter era F. Heath.

Per creare un tipo di comicità più attuale, più vicino alla sua platea, Merivale aggiunse degli elementi topici: primo tra tutti il tema del sensazionalismo. Arabella, la giovane vedova protagonista della farsa, è a caccia di "sensation", una parola molto in voga nell'Inghilterra di quegli anni (Diamond 2004, 1-6, 189-218; Maunder and Moore 2016, 5-8), che avevano visto la fioritura del *sensation novel*, dei cui stereotipi, peraltro, Merivale traccia una deliziosa, surreale parodia nella pièce.

Un altro elemento topico introdotto fin dall'alzarsi del sipario era l'allusione alle abitudini delle classi medio-alte, che cenavano a ore diverse rispetto alle classi inferiori. Ruggles, il topo d'appartamento, che si trova in casa di Arabella Hanwood per rapinarla, esclama: "I never did no business in an 'ouse in the evenin' between height and twelve that they wasn't at supper! Afore height they call it tea" (Merivale 1868, 3). Si trattava, certamente, anche di una strizzata d'occhio all'audience in sala: la farsa era un "curtain-raiser": iniziava alle sette e terminava alle sette e trenta di sera, come riporta il *Times* dell'8 gennaio 1868 (Hopkins 2015, 415), per cui il pubblico in sala era in maggioranza composto da membri delle classi inferiori e dalla piccola borghesia, che consumavano il pasto serale prima delle *upper classes*, abituate ad arrivare a teatro più tardi, dopo il *dinner* (Nicoll 1949, 18).

Ruggles si compiace del proprio umorismo ed esclama: "John my boy, you're a wag, you are! You're a-gettin' on. You'd better take to writing burlexes" (Merivale 1868, 3). Questa battuta si inserisce in un testo che nel suo complesso è strutturato su linee fortemente metateatrali: Hare dichiara di aver recitato la sua parte di matto davanti a Hatter come in una prova generale,

“rehearsing for your benefit” (6). Hatter, a sua volta, afferma di voler conoscere quale sia il suo “style” (8) nell’impersonare il pazzo. Ruggles, come uno spettatore pagante, afferma di essersi divertito moltissimo a osservare, dal suo nascondiglio fuori scena, quello che gli altri personaggi stavano combinando in scena (15). La battuta sul burlesque potrebbe anche essere una frecciata amichevole ai compagni della “better Bohemia”, diversi dei quali, essendo alle prime armi, ne scrivevano. Per esempio, W.S. Gilbert, amico di Merivale e a quel tempo esordiente anche lui, aveva da poco ottenuto il suo primo successo con un burlesque che parodiava l’*Elisir d’amore* di Donizetti, *Dulcamara! Or, The Little Duck and the Great Quack*, rappresentato al teatro St. James’s tra la fine del 1866 e i primi mesi del 1867 (Stedman 1996, 35-40).

Il ladro viene sorpreso da Hare, “an artist by profession, nothing in practice” (Merivale 1868, 6), che per caso lo ha visto entrare, e che lo rinchioda in un ripostiglio, minacciandolo di chiamare i “bobbies”. Hare vuole servirsene per i suoi piani di conquista di Arabella. A questo punto, entra la cameriera Hatter, che Hare subito decide di corrompere, e che in ogni caso è ben pronta a lasciarsi comprare prima ancora che lui inizi a parlare. Infatti, vedendolo far finta di dormire sul divano, lo riconosce come “the very same young man as has been throwing himself in missis’s way whenever she goes out” (5) e, trovandolo “a nice looking young fellow”, dichiara: “I shouldn’t half mind winning a pair of gloves” (*ibidem*). La parte di Hatter, una servetta comica ingenua ma dotata, allo stesso tempo, di una certa saggezza *working-class*, è stata creata da Merivale: il suo equivalente nell’originale francese, Juliette, non aveva che una manciata di battute irrilevanti.

L’umorismo della farsa sfiora pericolosamente i limiti imposti dal Lord Chamberlain’s Examiner of Plays quando Hatter, non comprendendo cosa Hare voglia dire con “I’m in a lucid interval”, gli chiede: “a doosid what?” (*ibidem*), rasentando la parola “deuced”, inammissibile in scena. Con ogni probabilità, in performance la cosa era più esplicita di quanto possa apparire nella versione a stampa. Il giovane sta già iniziando a fingersi pazzo, ma la ragazza non cade nel tranello e discute tranquillamente d’affari con lui, rivelandogli che la sua padrona ha promesso di raddoppiarle la paga se lei riuscirà a trovarle “a sensation” (6). Hare le risponde: “Then get her me – I’m a sensation” (*ibidem*) e le chiede di far credere alla signora che lui sia “an escaped lunatic, mad for love of her” (*ibidem*), così Arabella potrà avere la *sensation* di cui è in cerca. Ella è infatti annoiata dalla vita, vorrebbe risposarsi, ma non sa con chi, perché è corteggiata soltanto da “every old bore in the world” (7). La cameriera, col buonsenso da *working class* che è attribuito al suo personaggio, le propone: “Try travelling – go to Brighton” (*ibidem*). La battuta ha una sfumatura di classe facilmente percettibile: Brighton all’epoca era la tipica destinazione delle gite d’una sola giornata per le classi inferiori, grazie ai miglioramenti nel sistema ferroviario, che stavano dando luogo a un incipiente turismo di massa.

Lo scambio che segue, se presente anche nel copione sottoposto alla censura, deve aver fatto sobbalzare dalla sedia William Bodham Donne, all’epoca Examiner of Plays, un uomo dalla moralità rigida, apertamente ostile all’influenza francese sul teatro inglese (Eltis 2013, 83). All’idea di Arabella di un viaggio alle Isole Sandwich, Hatter, orripilata, esclama: “think of the savage fashions in dress!” (Merivale 1868, 8), per poi aggiungere di non aver timore di prendere freddo, ma piuttosto di perdere i propri “perquisites”, cioè i vestiti vecchi che ogni signora vittoriana era solita passare alla propria cameriera, perché “you wouldn’t have a gown to give your maid” (*ibidem*). Senza battere ciglio di fronte a questo plateale riferimento alla totale assenza di vestiti, Arabella ribatte: “You should have my cast off beads” (*ibidem*). L’allusione alla nudità del corpo femminile è decisamente audace, perfino in una farsa, ed è un’aggiunta di Merivale. Paradossalmente, l’originale francese era più pudico, perché alla domanda della cameriera Juliette, “Et le costume?”, la padrona rispondeva brevemente chiedendole se avesse paura di raffreddarsi (Crisafulli *et al.* 1866, 6).

Altra allusione a una pratica socialmente poco accettabile, anche se certo non soggetta ad automatica censura in scena, è quella al “golden dye” con cui Arabella si tinge i capelli (Merivale 1868, 8), cosa che ancora a quei tempi – e fino alla fine del secolo – era considerata immorale.¹⁰

Arabella, che ha già notato Hare nei giorni precedenti e si sta inconsapevolmente innamorando di lui, si lascia andare a riflessioni malinconiche che dipingono senza caricature quello che oggi chiameremmo senz’altro uno stato depressivo. In breve, se Hare è un finto pazzo, la persona che dimostra d’avere problemi psicologici è piuttosto lei – problemi simili agli attacchi maniaco-depressivi a cui era soggetto l’autore, e che non si trovano nell’originale francese, dove Madame de Bonneterre è semplicemente annoiata:

ARAB. For love of me! what nonsense! I never saw him in my life that I know of – and lovers are always depressing. I want somebody to amuse me, to make me laugh, I’ve forgotten the very sound of my own laugh. (*Ibidem*)

Al suo sfogo, Hatter risponde con una inconsapevole parodia del *sensation novel*, con il suo corredo di misteri, improbabili agnizioni, segreti inconfessabili:

Try the last new novel, mim [*sic*]. I made bold to look at it just now, and it seems very amusing. The hero has three wives, each of whom has another husband; the other husbands turn out to be the brothers of the first wife, and murder her to conceal it, and – (9)

Merivale si prende gioco anche dello stile del romanzo popolare coevo attraverso Arabella che, tediata, si mette a sfogliarne uno e ne rimane disgustata:

I wonder whether there’s a line worth reading in this novel. (*taking up a book*) ‘Sisters they were, you could tell at the first glance – but oh! How different! Semolina was as fair as the lily – Tapioca as dark as night – let us say a night illumined – (*throwing down book*) What abominable nonsense. (*Ibidem*)

La battuta sembra parodiare le descrizioni altisonanti, in un registro aulico e insieme prevedibile, degli onnipresenti personaggi femminili del *sensation novel*, spesso dotati di nomi esotici e di una bellezza inusuale descritta rimarcandone l’irregolarità, come nella celebre scena del ritratto in *Lady Audley’s Secret*.

Hare, che si era nascosto, rientra in scena con Sir Guy Trotter, in modo tale che la vedova pensi che i due si conoscano. Sir Guy è il tipico vecchio spasimante delle commedie, e serve da *foil* per l’innocente nonsense della scena a tre, in cui il protagonista si esibisce in un campionario di pretesi sintomi di pazzia a spese del baronetto, oppure si dà a gesti insensati, come sedersi sulle gambe della sedia “to prevent a rush of blood to the legs of the chair” (10), o fare l’imitazione di un treno a vapore, dopo aver annunciato che “the Brighton night express will for the future start at 11.65 a.m.” (11), mettendosi a girare violentemente le lancette della pendola, fino a romperle, per poi dichiarare di averlo fatto perché segnavano l’ora sbagliata, cioè le nove di mattina invece delle nove di sera.

Quando finalmente Arabella e Sir Guy si rendono conto che nessuno dei due lo conosce, Hare si presenta:

¹⁰ Per esempio, nel suo controverso melodramma *Formosa, or, The Railroad to Ruin* (1869), Dion Boucicault mise in scena la storia di una ragazza che conduce una doppia vita, quella della tranquilla giovane della *working class* e quella della prostituta d’alto bordo: ogni volta che vuole passare alla sua identità di cortigiana, la protagonista si tinge i capelli con la lozione “Auricomus”, il “golden dye” di cui parla qui Hatter (Marchesi 2017, 99).

You want to know my name? I will tell you, negatively. My name is *not* Norval: my father does *not* live upon the Grampian Hills, and has nothing to feed his flocks with, if he had any. [...] my name is Lucia di Lammermoor – I should say, March Hare. (12)

La prima parte è una parodia di una *broadside ballad* citata anche da Dickens in *The Holly-Tree Inn* (1856, 25): “My name is Norval. On the Grampian hills / My father feeds his flocks; a frugal swain; / Whose constant cares were to increase his store, / And keep his only son, myself, at home”. La seconda è un’allusione a un personaggio simbolo della pazzia: Lucy Ashton, che anni dopo sarebbe stata oggetto di un altro lavoro del drammaturgo, come vedremo più avanti.

È a questo punto, quando Hare si presenta come Lucia di Lammermoor, che Arabella lo riconosce come “the mad man who lives next door” (Merivale 1868, 12) e Sir Guy, vigliaccamente, la lascia sola col pazzo, offrendosi di andare in cerca del dottor Forbes Winslow. Mentre nell’originale francese il vecchio spasimante si limitava ad annunciare che sarebbe andato a chiamare le guardie, Merivale inserisce qui un altro elemento topico: il dottor Forbes Benignus Winslow (1810-74) all’epoca era un alienista celebre per il trattamento umano che riservava ai pazienti (Andrews 2004). Arabella è timorosa, ma contenta perché “I wanted a sensation and I’ve got one!” (Merivale 1868, 13) e Hare le fa omaggio di una finta citazione shakespeariana, avvertendola: “Refer to Shakespeare and you will not find those lines, because they happen to be my own” (*ibidem*), giocando, ancora una volta, con la negazione, come aveva fatto quando si era presentato attraverso un elenco di ciò che non era. Quando Hare inizia a farle i complimenti, Arabella riflette, parafrasando *Amleto*: “there is a good deal of method in his madness” (14). Hare si lascia poi andare a battute un po’ *risqué* per quei tempi, chiedendole della sua camera da letto e pregandola, se per caso fosse foderata di verde, di foderarla di nuovo “for my sake” (*ibidem*). Probabilmente, è un’allusione all’*arsenic green*, colorante tossico usato nelle stoffe e nella carta da parati inglesi. Nell’originale francese, infatti, questo era assente, come del resto mancava l’allusione alla presenza di Hare nella camera da letto di Arabella. Hector si limitava a dire: “vous devez avoir une chambre à coucher tendue en bleu” (Crisafulli *et al.* 1866, 17), cambiando subito discorso.

Infine, Hare chiede ad Arabella di sposarlo. In *Le fou d’en face*, il protagonista a questo punto dichiarava semplicemente di essere ricco. Merivale, invece, ne ha fatto un artista bohémien – come, in fin dei conti, era lui stesso. Hare scandalizza Arabella quando annuncia che, data la sua professione, lui passerà il tempo a dipingere “those lovely limbs” (15) – ancora una volta, grazie alla finta pazzia, può giocare con i tabù vittoriani, in questo caso l’allusione al corpo femminile da ritrarre in nudo: sottintesi di questo tipo erano pesantemente censurati nelle opere teatrali. Arabella, infatti, sembra inorridire al pensiero e scappa chiudendo Hare nel salotto, dichiarando che non lo sposerà mai. Hare, smettendo la sua maschera da pazzo, riflette freddamente: “Bet two to one you do” (*ibidem*) e si mette a scherzare col ladro che è ancora rinchiuso nel ripostiglio e che ammette di essersi divertito a origliare.

A questo punto Merivale si discosta completamente dall’originale francese, inventando una scena intera. Quando Hatter torna, pone una domanda da *ingénue*: “I say, are you married yet?” (16), a cui fa seguito la trasfigurazione in chiave comico-grottesca di quello che per l’autore doveva essere stato un momento tragico, ovvero l’arrivo degli emissari del manicomio, preannunciato qui da Hatter: “Old Sir Guy’s coming upstairs with two men to take you up” (*ibidem*). Al che, i due si nascondono dietro un paravento. Sir Guy, entrando, si domanda dove sia “the insane youth” che, ai suoi occhi di spaventato uomo rispettabile, in un delizioso paradossso di sapore quasi wildeano, potrebbe “have made away with everybody in the establishment, beginning with himself” (*ibidem*) e avverte i due inservienti: “He might bite you” (*ibidem*). Con un trucco, Hatter e Hare fanno portar via Sir Guy al posto di quest’ultimo. Quando, scherzosamente,

Hatter gli chiede se sia matto davvero, Hare, per rassicurarla, le dà dei soldi. Il denaro diventa, per così dire, un sintomo della sanità mentale, che coincide con la rispettabilità. Tutto questo mancava in *Le fou d'en face*, dove l'unico a essere portato via con la forza da due domestici è il vero pazzo, Monsieur Bibars. Nelle dinamiche farsesche della sua pièce, Merivale, per così dire, esorcizza la vera pazzia: troviamo un uomo che si finge pazzo e un uomo che è creduto pazzo suo malgrado, ma il vero folle non compare. Inoltre, non viene mai nominato direttamente il manicomio: Sir Guy, quando viene scambiato per il matto, viene semplicemente portato alla stazione di polizia, e l'autore evita accuratamente di trasporre nella farsa le battute dell'originale francese che menzionavano esplicitamente il manicomio, come quella di Hector, che esclama: "Folie! Déesse de Charenton et de Paphos" (Crisafulli *et al.* 1866, 21).

Arabella rientra, rimpiangendo la perdita delle emozioni che il pazzo, che lei crede sia stato portato via, le aveva fatto provare. La sua partenza, infatti, l'ha fatta sprofondare nella "old boredom" (Merivale 1868, 17). Quando Hare sbuca fuori dal paravento, lei inizia a rendersi conto dei propri sentimenti: "Alone again, and locked up, and the oddest part of it is, that I decidedly like it" (*ibidem*). Segue, appropriatamente, uno scambio dai toni velatamente erotici, dove Hare, con un feticismo tutto vittoriano assente dall'originale francese, le chiede insistentemente il permesso di baciarle il piede, poi le bacia ripetutamente le mani e, infine, le rivela di non essere pazzo, se non "with love for you" (18). Arabella continua a respingerlo, al che lui la minaccia: "you'll force me to use violence" (*ibidem*). Hare sembra smettere i panni del "primo amoroso" pronunciando una battuta degna di un *villain* da melodramma, e questo repentino mutare di tono crea una tensione erotica che viene interrotta quando il protagonista apre la porta del ripostiglio e ne fa uscire Ruggles, il topo di appartamento.

Spaventata dal ladro, che di nuovo, con toni allusivi, le dice di voler "any little knick-knacks and articles of wirtue [vertu] that may be about, not includin' yourself" (*ibidem*), Arabella si getta tra le braccia di Hare, che manda via il ladro, il quale lo invita a passarlo a trovare e, in una parodia delle buone maniere borghesi, gli offre di fare da *chaperon* se lui o la signora vorranno far visita ai covi dei malavitosi: "And if either you or the lady would like to go the rounds any hevenin' and see the thieves diggin's, I shall be proud to do chipperoun" (19). Tutto questo scambio mancava nella farsa francese, dove il ladro, semplicemente, dopo aver ricevuto cinque luigi d'oro da Hector, prometteva di tornare in Inghilterra.

Da notare che, quando Ruggles confida a Hare di essere ben noto alla polizia, Arabella ribatte: "Much use they seem to make of their knowledge!" (*ibidem*). Questa è un'amara boutade che riflette la diffidenza dei vittoriani nei confronti delle forze dell'ordine. Il "bobby" a cui allude Ruggles, infatti, era stato istituito solo una trentina d'anni prima da Sir Robert Peele, un'innovazione che, a quei tempi, era parsa minacciosa per la libertà costituzionale inglese. A lungo gli inglesi avrebbero fatto fatica ad accettare tale figura, che nell'immaginario collettivo si connotava invariabilmente come incompetente (Flanders 2011, 140-83).

Dopo che Arabella ha accettato la proposta d'amore di Hare, rientra Hatter, che racconta di come "they've just let poor Sir Guy go, after keeping him locked up for ever so long, foaming and raving till he was nearly mad, and the more he raved, the madder they thought him" (Merivale 1868, 19). Dalle parole che la cameriera ingenua pronuncia "*talking very quickly*" (*ibidem*), con irresistibile effetto comico, traspare un tentativo di esorcizzare quella che era stata l'esperienza dell'autore stesso. In *My Experiences*, Merivale racconta che i medici erano soliti considerare segni di pazzia le proteste di chi stava cercando di essere liberato perché non era pazzo: più volte, nel pamphlet, osserva che è la reclusione a far impazzire i pazienti sani, proprio come nella farsa stava per capitare a Sir Guy. Come ricorda in *My Experiences*,

For the personal experience which I have to tell has taught me this: that the man who comes sane and safe out of the hands of mad doctors and warders, with all the wonderful network of complications which, by Commissioners, certificates, and Heaven knows what, our law has woven round the unlucky victim in the worst of all its various aberrations, is very sane indeed. (Merivale 1879, 4)

Allo stesso modo, è sintomatico che, quando la farsa si conclude, inevitabilmente, con l'accettazione della proposta di matrimonio di Hare, Arabella scherzosamente dica di farlo per spirito di carità: "it's only a charity to take care of him! for after all, *say what he will*, it's perfectly obvious that he's a lunatic" (1868, 20; corsivi miei).

Ugualmente, per così dire, catartica, è la breve poesia che funge da epilogo, tutta in *couplets* di rime facili, come una filastrocca infantile. In essa, rivolgendosi al pubblico come "Dr. Public", Hare chiede, scherzosamente, una diagnosi. Significativamente, Merivale non usa un termine medico, ma parla di "Sentence of condemnation", poiché identifica inequivocabilmente la pazzia col crimine, proprio come avrebbe fatto in *My Experiences*, dove allude al suo secondo soggiorno in manicomio come "my second sentence" (1879, 54):

What! Am I crazed indeed, such pranks to play;
(*coming forward*) Good Dr. Public, that's for you to say;
Tell me I do not read upon your face
Sentence of condemnation on my case:
Before 'tis passed, my malady to treat [...]. (1868, 20)

Questa equivalenza pazzia-crimine è chiara anche nel modo di presentare il rapporto tra Hare e Ruggles. Se all'inizio della farsa, paradossalmente, entrambi i personaggi si sono ritrovati prigionieri – Ruggles nella dispensa, Hare nel salotto – i loro destini scorrono paralleli anche alla conclusione della pièce: i due instaurano una sorta di complicità. Tale equiparazione tra il pazzo e il fuorilegge sarebbe stata affrontata da Merivale in *My Experiences*, con toni molto diversi. Qui avrebbe espresso il suo senso di incarceramento: "Knowing myself in keep and hold, and not knowing why, it was natural that I should invest the asylum with the attributes of a gaol" (1879, 81-82). Nel pamphlet, avrebbe fatto trapelare il suo senso oltraggiato d'ingiustizia in termini esplicitamente cristiani, come quando ricorda che, nell'orrore del suo primo giorno in manicomio, aveva ricevuto un dolcetto pasquale per colazione, "in sympathetic honour of One who died to teach us love and mercy" (82), con la stessa ironia che avrebbe usato Wilde anni dopo nella *Ballad of Reading Gaol*. Nel suo lavoro autobiografico, infatti, Merivale raggiunge un'intensità cupa e solenne che anticipa le immagini di comunanza nel dolore della ballata wildeana, come quando osserva che "Buried and forgotten we lay there, like dead men out of mind" (67), espressione che ricorda passi come "And by all forgot, we rot and rot, / With soul and body marred" (Wilde 1898, V, vv. 65-66), così come simile è la visione dei "Wardens", che in Wilde "strutted up and down / And kept their herd of brutes" (IV, vv. 49-50), e che ridono "with laughter loud" (IV, v. 125) degli uomini che sorvegliano, proprio come Merivale rammenta con amaro distacco in *My Experiences*.

2. Merivale e il Lyceum Theatre

Il momento di più serrata collaborazione professionale tra Merivale e il Lyceum theatre fu in occasione dell'allestimento di *Ravenswood*.

Fin dagli esordi del genere melodrammatico in Inghilterra, Walter Scott, col suo cupo romanticismo, era stato oggetto di innumerevoli adattamenti (Booth 1965, 50). Il Lyceum – i

cui successi di pubblico erano essenzialmente basati sul melodramma – non fu esente da questa tendenza, e Merivale fu scelto per creare una versione teatrale di *The Bride of Lammermoor* nel 1882. La prima si tenne otto anni dopo, il 20 Settembre 1890, e il dramma rimase in cartellone per centodue repliche (Stoker 1906, vol. 1, 185, 189). Comunque, dopo la stagione londinese e una breve ripresa in una tournée in provincia, *Ravenswood* non fu più allestito, anche perché tutte le scenografie andarono distrutte nel 1898, nel rogo del magazzino di Southwark in cui erano custodite (193).¹¹

I critici rimasero perlopiù sconcertati dal tono invariabilmente lugubre di *Ravenswood*, forse non sapendo o non potendo comprendere quanto avessero influito le crisi depressive dell'autore sul suo lavoro: ciò che l'audience vittoriana poteva aspettarsi da un adattamento della *Bride of Lammermoor* era certamente una storia d'amore e morte, ma non bisogna dimenticare che l'originale scottiano contiene lunghe sezioni ricche d'una comicità grottesca, insieme a un sapiente alternarsi di tragico e pittoresco. Il problema fondamentale era che Merivale, invece, l'aveva trasformato in “a thoroughly sad, indeed lugubrious play” (185). Tanto lugubre da suscitare in Irving e Stoker qualche perplessità riguardo alle possibili ripercussioni sugli incassi al botteghino quando le rappresentazioni vennero a coincidere col periodo di incertezza finanziaria nazionale dovuto alla crisi della banca Baring, ovvero quello che viene chiamato “the Panic of 1890”. Pensando che l'audience, in quella congiuntura, avesse bisogno di qualcosa di più leggero, i due responsabili finanziari del Lyceum decisero di togliere *Ravenswood* dal cartellone, rimpiazzandolo con *Much Ado about Nothing* (193).

Il drammaturgo, prima di tutto, nell'intitolare il suo lavoro *Ravenswood*, non solo aveva spostato la focalizzazione su Edgar di Ravenswood piuttosto che su Lucy, la “Bride of Lammermoor” del titolo scottiano, ma aveva anche messo in evidenza un toponimo che evoca l'oscurità associata ai corvi e alla foresta. Il titolo, inoltre, poteva ricordare alla sua audience quello di un popolarissimo romanzo a tinte fosche, *Rookwood*, di William Harrison Ainsworth (1834). Merivale, inoltre, aveva incentrato l'intero atto I sul funerale del padre di Edgar, e il dramma era straordinariamente cupo. Come scrisse William Winter: “It begins with a funeral; it incorporates the ingredients of misery, madness, and death; it culminates in a fatal duel; and it ends in a picture of mortal desolation” (1892, 235). Merivale aveva trasformato il romanzo di Scott, insomma, in una tragedia: “It is a poetical tragedy, conceived in the spirit and written in the manner of the old masters of the poetic art” (236), pervasa da un senso di catastrofe imminente che sbigottiva i critici suoi contemporanei, anche perché Henry Irving, totalmente in sintonia con l'autore, rafforzava questo effetto, sia come attore, sia come regista.¹² Anche secondo Stoker la nota dominante, che la regia di Irving peraltro accentuava, era quella tragica della predestinazione,¹³ anche se, da bravo uomo d'affari,

¹¹ Quella della protagonista, Lucy Ashton, era una parte molto pesante per Ellen Terry, tanto che Irving decise di limitare le repliche a sei la settimana (Stoker 1906, vol. 1, 186). Un giovanissimo Gordon Craig interpretò Henry Ashton dal giorno della prima (20 settembre 1890), fino a dicembre, quando fu sostituito da Martin Harvey (Craig 1957, 122), mentre nella parte di Lady Ashton c'era Roma Guillon Le Thièrè, un'attrice molto potente e una vecchia conoscenza di Irving. Questa, infatti, era stata un membro della compagnia del St. James's Theatre quando l'attore aveva ottenuto il suo primo successo londinese nel ruolo del *villain* del melodramma *Hunted Down*, di Dion Boucicault, quasi trent'anni prima (Marchesi 2016, 125-29).

¹² Notando come l'attore avesse assunto lo “haunted look” che prefigura una morte violenta, Winter concludeva: “Above the story of Ravenswood there is steadily and continuously impending, and ever growing darker and coming nearer, the vague menace of terrible calamity. This element of mystery and dread was wrought into the structural fibre of Henry Irving's performance of the part, and consistently coloured it” (Winter 1892, 238).

¹³ A mio parere, fra gli elementi perturbanti della tragedia che colpirono l'immaginazione di Stoker si può annoverare senz'altro il personaggio della vecchia Ailsie Gourlay, interpretata da Alice Marriott, che, con “ample

nelle sue memorie rifletteva prosaicamente sul fatto che “For myself I seemed to see the play a great success and one to be accomplished at little cost” (1906, vol. 1, 188).¹⁴

Scrivendo circa vent'anni dopo la prima rappresentazione di *Ravenswood*, un altro collaboratore stabile di Henry Irving, Percy Fitzgerald, dà di Merivale una descrizione intrigante, che mescola lodi e critiche e lascia intendere un certo grado di familiarità tra i due. Fitzgerald non era rimasto favorevolmente impressionato, trovando che il fascino pittorico delle scene fosse profondo, ma la struttura del dramma debole (211-12). Sembra probabile che fosse a conoscenza dei passati problemi psichiatrici del drammaturgo, come si può intendere dalle allusioni contenute nel seguente brano, che vale la pena citare nella sua interezza:

A Scotch play – an adaptation of ‘The Bride of Lammermoor’ – was now prepared by Mr. Herman Merivale, a dramatist of much poetical feeling, but whose course was marked by piteous and disastrous incidents. Buoyed up by the encouragement and admiration of his friends, and of kindly critics who found merit in all he did, he struggled on in spite of miserable health and a too highly-strung nervous temperament. His work showed refinement and elegance, but it was more for the reader than the playgoer. A gleam of prosperity, however, came when Mr. Toole began to figure in the writer’s grotesque pieces, ‘The Don,’ and others – to which, indeed, the author’s wife had contributed some share. (209)

Le parole di Fitzgerald sono forse sintomatiche di quello che altre persone professionalmente vicine a Merivale potevano pensare di lui e del suo lavoro, se consideriamo come nel suo pamphlet autobiografico egli alluda alle dolorose esperienze di un uomo che cerca di rientrare nella società a cui apparteneva prima dell'internamento in manicomio. Nel suo caso, sappiamo che si tratta principalmente dell'ambiente letterario e, soprattutto, teatrale. L'autore si rende conto che il suo stile drammaturgico risente del suo stato mentale, e che le persone che lo circondano lo trattano diversamente:

His lines afterwards are not altogether pleasant. The curious looks and whispers, the first meetings with old friends, the general anxiety that he should not ‘excite himself’ (which he may be better excused for doing than most people, perhaps), magnified, no doubt, by his own natural sensitiveness, are difficult in their way. He does not mind them much, is amused by them at times; for, with the strong sense of right on one’s side, conflict is rather pleasant than not to the well-balanced soul. But the thread of life and work and duty has been rudely broken by the shock, and has to be knit again under great drawbacks. (1879, 4-5)

Henry Irving conosceva i problemi di Merivale, con cui intrattenne una lunga amicizia. Nelle sue lettere all'attore, a cui si rivolgeva come “My dear old friend” (Henry Irving Correspondence), lo scrittore allude continuamente a crolli nervosi e crisi depressive. Fitzgerald e Irving non erano, tuttavia, i soli a sapere: il fatto che nella *clique* del Lyceum i problemi psichiatrici di Merivale fossero ben noti si capisce prima di tutto dagli accenni contenuti nella corrispondenza di Irving. Per esempio, scrivendo all'impresario nel settembre del 1890, Arthur Wing Pinero

voice and exact elocution, together with her formidable stature”, più volte reiterava “prophetic rhymes” (Winter 1892, 239). È molto probabile che, anni dopo, Stoker si sia ispirato a lei per creare Gormala MacNeil, la vecchia visionaria – molto alta, come l'attrice che interpretava Ailsie in *Ravenswood* – che pronuncia profezie rimaste nel thriller soprannaturale, di ambientazione scozzese, *The Mystery of the Sea* (Stoker 1902, 9-22).

¹⁴Anche un altro suo contemporaneo, Charles Hiatt, descrive Merivale come “generally recognized as a capable and versatile man of letters who had not altogether done justice to his abilities” e racconta come l'annuncio dell'imminente allestimento della sua versione del romanzo di Scott avesse suscitato notevoli aspettative nel pubblico, poi prontamente deluse (Hiatt 1899, 222).

parla del “poor Merivale” (*ibidem*). Si può trovare un’allusione chiara alla posizione di Merivale nell’entourage del Lyceum anche in *My Experiences*, da cui trapela il disagio dell’autore nel sentirsi talora sommariamente giudicato dai colleghi: “I was caught in the act of laughing at a play of my own only the other day, and I hear that a head-shaker spoke of it at the Mutton-Chops Club afterwards as a melancholy sign of my mental condition” (Merivale 1879, 92-93). “The Mutton-Chops Club” si riferisce chiaramente alla Beefsteak Room del Lyceum, il luogo dove, su invito di Irving, si riunivano attori, scrittori e artisti dopo gli spettacoli. Il senso di marginalizzazione, quasi di ostracismo che l’autore avverte nel suo rapporto con l’ambiente teatrale è chiaro anche più oltre, quando, non osando più prenotare per sé dei posti più prestigiosi nei palchetti, “I hid myself at the back of the pit to listen to a play of my own which had just been brought out with some success” (124).

My Experiences fu pubblicato per la prima volta a puntate su *The World* nel 1878 e poi in volume nel 1879. L’opera trae origine dai soggiorni dello scrittore al manicomio di Ticehurst, dove, a causa di un tentativo di suicidio, fu internato per sei mesi nel 1875, e poi dal giugno 1876 al marzo 1877. Non è un semplice memoriale: Merivale, attivista liberale, sicuramente era interessato alla campagna per la riforma delle cure psichiatriche che sarebbero culminate nel 1890 con il *Lunacy Act*, che stabiliva il principio del “voluntary treatment” (Shortt 2011, 4-26; Shepherd 2014, 145-65; Maunder and Moore 2016, 1-12). Anzi, uno dei motivi per la stesura di *My Experiences* può essere stato proprio quello. Il pamphlet, in ogni caso, fu utilizzato da Louise Lowe per la stesura del volume *The Bastilles of England*, pubblicato nel 1883 (MacKenzie 1985, 162, 166; Pedlar 2006, 80-110).

I resoconti ufficiali stilati dai medici dell’istituto differiscono profondamente dalla versione dell’autore, che insiste sulla propria sanità mentale e sul fatto che una grande debolezza fisica e un esaurimento nervoso fossero le uniche cause che ne precipitarono il ricovero. I medici, al contrario, parlano del suo aspetto folle e depresso, delle allucinazioni, delle voci che gli ordinavano di uccidersi, del linguaggio sconcio, del fatto che Merivale vedesse il fantasma del padre e avesse tentato di strangolare nel sonno il medico che l’accompagnava (Hanganu-Bresch and Berkenkotter 2012, 13-30). Ovunque stia la verità, Ticehurst era una clinica di lusso, per pazienti *upper-class* che non presentavano comportamenti violenti o istinti suicidi. Tipicamente, a Ticehurst consigliavano, come alternativa al manicomio, dei lunghi viaggi per mare (MacKenzie 1985, 148, 152). Questo tipo di terapia può spiegare il viaggio verso l’Australia intrapreso dallo scrittore alla vigilia dei suoi sessant’anni: probabilmente, si trattava di un tentativo di curare una recrudescenza dei suoi disturbi.

Echi dell’esperienza di Merivale si possono trovare in Stoker, in particolare nelle sezioni di *Dracula* che vertono sul manicomio del dottor Seward. La relazione tra lui e Renfield sembra modellata su quanto Merivale racconta del rapporto che instaurò col giovane dottore di Ticehurst, che adottava un approccio apparentemente gentile, allo scopo di osservare il paziente (Merivale 1879, 146-47). Renfield è un ex avvocato, membro di club prestigiosi, proprio come Merivale, e, come lui, è un uomo molto colto, che cita continuamente Shakespeare – tratto, quest’ultimo, che è piuttosto tipico dello stile dell’autore, non solo nelle opere teatrali, ma perfino in *My Experiences*. Peraltro, nel romanzo di Stoker la catastrofe arriva proprio perché il dottor Seward non crede alle parole di Renfield, scambiando il suo lucido avvertimento per il vaneggiamento di un folle, e lasciando così che il conte Dracula abbia accesso al manicomio e a Mina Harker (Stoker 2003, 259-63; Merivale 1879, 109-11).

I paralleli sono molti, tanto da far pensare che Stoker avesse letto il pamphlet. Inoltre, anche se non può essere determinato con certezza quanto sapessero della disgrazia del drammaturgo, perché né Wilde né Stoker ne parlano direttamente, è un fatto che nella *clique* del Lyceum la

cosa era nota, e che entrambi gli scrittori irlandesi erano presenze fisse nelle serate conviviali del Lyceum, le stesse che Merivale avrebbe dolorosamente rievocato in *My Experiences*.

In conclusione, il caso di Herman Merivale è quello di un intellettuale costretto dalla propria malattia a muoversi ai margini di una società in cui le sue abilità letterarie avrebbero dovuto garantirgli un ruolo ben più significativo, ed è anche il caso di uno scrittore che ha il coraggio di affrontare apertamente il tema della pazzia, sia nella tragedia, sia nel pamphlet di denuncia, sia, paradossalmente, nel genere della farsa. Non ci sono documenti coevi, ma basandoci su quanto scrive in *My Experiences* forse non è azzardato affermare che Merivale fu spinto a scrivere la farsa dallo stesso senso di ironica benevolenza da cui si sentiva pervaso alla fine della seconda esperienza in manicomio: “regarding my fellow creatures from the pleasantest point of view, and the world generally in the light of the laughing philosopher” (1879, 83), o forse per esorcizzare, attraverso la storia di un personaggio che si diverte a farsi ritenere pazzo, la terribile esperienza di uomo intrappolato in una realtà dove tutto ciò che diceva era stato interpretato come “delusions” (84-86). Un’esperienza che a noi suona come un angosciante, kafkiano, abisso di incomunicabilità.

Riferimenti bibliografici

- Andrews, Jonathan. 2004. “Winslow, Forbes Benignus (1810-1874), Physician and Specialist in Insanity”. *Oxford Dictionary of National Biography*. <<https://www.oxforddnb.com/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-29752>> (10/2022).
- Bancroft, Squire, and Marie Bancroft. 1891. *Mr. & Mrs. Bancroft On and Off the Stage*. London: Richard Bentley and son.
- Booth, Michael R. 1965. *English Melodrama*. London: Herbert Jenkins.
- Conti, Meredith. 2018. *Playing Sick: Performances of Illness in the Age of Victorian Medicine*. London: Routledge.
- Craig, Edward G. 1957. *Index to the Story of My Days: Some Memoirs of Edward Gordon Craig*. London: Houlton Press.
- Crisafulli, Henri, Victor Koning, et Jules Prével. 1866. *Le fou d'en face. Comédie en un acte*. Paris: Librairie Dramatique.
- Diamond, Michael. 2004. *Victorian Sensation, or, The Spectacular, the Shocking and the Scandalous in Nineteenth-Century Britain*. London: Anthem Press.
- Dickens, Charles. 1856 [1855]. *The Holly Tree Inn*. London: Hodder & Stoughton.
- Ellen Terry and Edith Craig Database. <<https://ellenterryarchive.essex.ac.uk/>> (10/2022).
- Eltis, Sos. 2013. *Acts of Desire: Women and Sex on Stage 1800-1930*. Oxford: Oxford University Press.
- Feuillet, Octave. 1886. *La morte*. Paris: Calmann Lévy.
- Fitzgerald, Percy. 1906. *Sir Henry Irving: A Biography*. London: T. Fisher Unwin.
- Flanders, Judith. 2011. *The Invention of Murder: How the Victorians Revelled in Death and Detection and Created Modern Crime*. London: HarperCollins.
- Freud, Sigmund. 2015 [1905]. *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, traduzione di Pietro L. Segre. Roma: Newton Compton.
- Hanganu-Bresch, Christina, and Carol Berkenkotter. 2012. “Narrative Survival: Personal and Institutional Accounts of Asylum Confinement”. *Literature and Medicine* vol. 30, no. 1: 12-41.
- Henry Irving Correspondence. <<https://www.henryirving.co.uk/correspondence.php>> (10/2022).
- Hiatt, Charles. 1899. *Ellen Terry and Her Impersonations: An Appreciation*. London: George Bell and Sons.
- Hopkins, Gerald M. 2015. *The Collected Works of Gerald Manley Hopkins* vol. 3. *Diaries, Journals and Notebooks*, edited by Lesley Higgins. Oxford: Oxford University Press.
- Kent, Charles (rev. Donald Hawes). 2004. “Simpson, John Palgrave (1807-1887)”. *Oxford Dictionary of National Biography*. <<https://www.oxforddnb.com/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-25588>> (10/2022).

- King, W.D. 1993. *Henry Irving's Waterloo. Theatrical Engagements with Arthur Conan Doyle, George Bernard Shaw, Ellen Terry, Edward Gordon Craig: Late-Victorian Culture, Assorted Ghosts, Old Men, War, and History*. Berkeley: University of California Press.
- Knight, Joseph (rev. Nilanjana Banerji). 2004. "Clayton, John [real name John Alfred Calthrop] (1843-1888), actor". *Oxford Dictionary of National Biography*. <<https://www.oxforddnb.com/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-5575>> (10/2022).
- Lee, Elizabeth (rev. William Baker). 2004. "Merivale, Herman Charles (1839-1906)". In *Oxford Dictionary of National Biography*, edited by H.C.G. Matthew, Brian Harrison, vol. 37: 893-94. Oxford: Oxford University Press.
- Long Hoeveler, Diane. 2012. "Victorian Gothic Drama". In *Victorian Gothic: An Edinburgh Companion*, edited by Andrew Smith and William Hughes, 57-71. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- MacKenzie, Charlotte. 1985. "Social Factors in the Admission, Discharge, and Continuing Stay of Patients at Ticehurst Asylum, 1845-1917". In *The Anatomy of Madness: Essays in the History of Psychiatry*, edited by W.F. Bynum, Roy Porter and Michael Shepherd, vol. 2: 147-74. London: Tavistock.
- Marchesi, Maria S. 2016. *5 November 1866: The Story of Henry Irving and Dion Boucicault's Hunted Down, or, The Two Lives of Mary Leigh*. Verona: Skenè. <<https://textsandstudies.skeneproject.it/index.php/TS/catalog/view/56/9/141>> (10/2022).
- . 2017. *The Uncompromising Victorian: The Law and the Family in the Plays of Dion Boucicault*. Pisa: Edizioni ETS.
- Mathews, Brander, and Laurence Hutton (eds). 1900. *Edwin Booth and His Contemporaries*. Boston: L.C. Page.
- Maunder, Andrew, and Grace Moore. 2016 [2004]. *Victorian Crime, Madness and Sensation*. London-New York: Routledge.
- Merivale, Herman C. [Felix Dale]. 1868. *He's a Lunatic. A Farce in One Act*. London: Thomas Hailes Lacy.
- . 1879. *My Experiences in a Lunatic Asylum. By a Sane Patient*. London: Chatto & Windus.
- . 1902. *Bar, Stage & Platform: Autobiographic Memories*. London: Chatto & Windus.
- Nicoll, Allardyce. 1949. *A History of Late Nineteenth Century Drama*. vol. 1. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pedlar, Valerie. 2006. *"The Most Dreadful Visitation": Male Madness in Victorian Fiction*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Playfair, Giles. 1950 [1939]. *Kean: The Life and Paradox of a Great Actor*. London: Reinhardt & Evans.
- Reynolds, Matthew. 2008. "Principles and Norms of Translation". In *The Oxford History of Literary Translation into English*, edited by Roger Ellis, vol. 4: 59-84. Oxford: Oxford University Press.
- Scott, Clement. 1899. *The Drama of Yesterday & To-Day*. 2 vols. London: Macmillan.
- Shepherd, Anna. 2014. *Institutionalizing the Insane in Nineteenth-Century England*. London: Pickering & Chatto.
- Shortt, Samuel E.D. 2011. *Victorian Lunacy: Richard M. Bucke and the Practice of Late Nineteenth-Century Psychiatry*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stedman, Jane W. 1996. *W.S. Gilbert: A Classic Victorian and His Theatre*. Oxford: Oxford University Press.
- Stephens, John R. 1992. *The Profession of the Playwright: British Theatre 1800-1900*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stoker, Bram. 2003 [1897]. *Dracula*. London: Penguin.
- . 1902. *The Mystery of the Sea*. London: William Heinemann.
- . 1906. *Personal Reminiscences of Henry Irving*. 2 vols. New York: Macmillan.
- Wilde, Oscar [C. 3. 3.]. 1898. *The Ballad of Reading Gaol*. London: Leonard Smithers.
- Winter, William. 1892. *Shadows of the Stage*. New York-London: Macmillan and Co.
- Wynne, Catherine. 2006. "Bram Stoker, Geneviève Ward and *The Lady of the Shroud*: Gothic Weddings and Performing Vampires". *English Literature in Transition, 1880-1920* vol. 49, no. 3: 251-71.
- . 2013. *Bram Stoker, Dracula, and the Victorian Gothic Stage*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Yates, Edmund H. 1885. *His Recollections and Experiences*. London: Richard Bentley and Son.