

MARIA CHIARA BARBIERI

THE JEW OF VENICE (1701):
IL PRIMO SHYLOCK DOPO SHAKESPEARE

Nei primi decenni del Settecento, sui palcoscenici londinesi il repertorio shakespeariano è perlopiù costituito da adattamenti elaborati dopo la Restaurazione del 1660 i quali, riscuotendo un discreto successo, non rendevano urgente un loro aggiornamento né la restituzione alle scene del ‘vero’ Shakespeare. La generalità del pubblico e gli attori non si curavano molto se a essere recitati fossero dei rifacimenti. Spesso non lo sapevano neppure, come rivela la reazione – genuina o meno – del grande interprete di Macbeth James Quin quando ancora negli anni Quaranta, all’annuncio che David Garrick avrebbe allestito *Macbeth* «as originally written by Shakespeare» (e non la versione di Charles Davenant del 1674) avrebbe commentato: «What does he mean? don’t I play *Macbeth* as written by Shakespeare?».¹

L’interesse per il Bardo, che Garrick intercetta proclamandosi difensore del suo verbo sulla stampa e a teatro (benché il *Macbeth* che va in scena sia anch’esso un adattamento),² era andato crescendo grazie alla diffusione delle prime edizioni moderne del canone shakespeariano e, dopo il 1737, per effetto dello *Stage Licensing Act*, una legge che aveva reso più difficile e oneroso rappresentare drammi nuovi.³

Importante, benché limitata nel tempo, era stata l’influenza esercitata sui managers dei teatri da quella che può essere considerata la prima associazione

1. «Come è stato scritto in origine da Shakespeare. [...] Cosa intende? non recito anch’io *Macbeth* come è stato scritto da Shakespeare?» (A. MURPHY, *The Life of David Garrick, Esq.*, Dublin, Wogan Burnet Hogan et al., 1801, 2 voll., vol. I, p. 48). La formula pubblicitaria accompagnerà a lungo gli annunci sulla stampa degli spettacoli. Quando non diversamente indicato le traduzioni sono mie.

2. Garrick accolse molti passi dell’adattamento di Davenant e, inoltre, intervenne sul testo di Shakespeare con tagli e inserzioni. Per un approfondimento sul suo *acting text*, si veda G.W. STONE, *Garrick’s Handling of Macbeth*, «Studies in Philology», xxxviii, 1941, 4, pp. 609–628.

3. Cfr. *Five Restoration Adaptations of Shakespeare*, a cura e con un’introduzione di C. SPENCER, Urbana, University of Illinois Press, 1965, pp. 3–4; V.J. LIESENFELD, *The Licensing Act of 1737*, Madison, University of Wisconsin Press, 1984.

dedicata al culto del drammaturgo. Fondato nel 1736 da un gruppo di signore 'di qualità', lo *Shakespeare Ladies Club* si era prefissato la promozione delle opere del drammaturgo – comprese quelle che non venivano allestite da prima del Commonwealth – anche al fine di combattere l'esterofilia e la concorrenza sempre più forte dei generi spettacolari considerati degradanti quali la pantomima e l'opera italiana.⁴ Inoltre, le signore si adoperarono affinché sulle scene venissero rappresentati i testi originali (o considerati tali) che, come detto, erano ora disponibili in nuove edizioni aggiornate nel lessico e relativamente economiche pensate per un pubblico borghese che si andava sempre più ampliando.⁵ Un passo significativo di quel processo che nel corso del diciottesimo secolo renderà Shakespeare «constitutive of British national identity as the drinking of afternoon tea».⁶

Il rispetto per i testi 'originali' acquisterà nel tempo un valore assoluto, anche se essi continueranno a essere rimaneggiati per renderli *fit for the stage*, come si usava dire, ovvero *for the age*. Da parte sua, l'attore riceverà un plauso speciale se la resa del personaggio verrà ritenuta coerente con le intenzioni dell'autore, o di colui che se ne farà via via interprete.

È questo il riconoscimento che viene tributato a Charles Macklin all'indomani del debutto nel *Merchant of Venice* il 14 febbraio 1741, quando il suo Shylock sarà consacrato con il distico: «This is the Jew / that Shakespeare drew».⁷ Un «jingle», come lo definisce lo storico John Gross, che «everyone who writes about the stage-history of *The Merchant of Venice* is doomed to quote sooner or later».⁸ Non viene sottolineato che ad andare in scena era stato *The Merchant of Venice* (d'ora in poi *MV*), che non veniva rappresentato dal 1605; solamente il merito di Macklin per aver restituito a Shylock la fisionomia che gli aveva dato Shakespeare. Una fisionomia molto diversa da quella conferitagli nel 1701

4. Cfr. E.L. AVERY, *The Shakespeare Ladies Club*, «Shakespeare Quarterly», VII, 1956, pp. 153-158.

5. La prima di queste edizioni, di cui tornerò a parlare, fu pubblicata nel 1709 da Jacob Tonson.

6. «Costitutivo dell'identità britannica come bere il tè nel pomeriggio» (M. DOBSON, *The Making of the National Poet: Shakespeare, Adaptation and Authorship, 1660-1769*, Oxford, Clarendon Press, 1992, p. 7). Lo studioso ricorda che il tè pomeridiano, una novità per Samuel Pepys dopo la Restaurazione, a un secolo di distanza sarà una vera dipendenza per il dottor Samuel Johnson (cfr. *ibid.*).

7. «Questo è l'ebreo / disegnato da Shakespeare» (J.T. KIRKMAN, *Memoirs of the Life of Charles Macklin, principally compiled from his own papers and memorandums [...]*, London, Lackington, Allen and Co., 1799, 2 voll., vol. I, p. 264).

8. «Chiunque scriva della fortuna scenica di *The Merchant of Venice* è condannato prima o poi a citare» (J. GROSS, *Shylock. Four Hundred Years in the Life and of a Legend*, London, Chatto & Windus, 1992, p. 105).

dall'attore comico Thomas Doggett nell'adattamento *The Jew of Venice* (d'ora in poi *JV*) di George Granville, da cui si vorrà marcare la differenza anche per validare la correttezza dell'interpretazione di Macklin.⁹

William Coleman, con qualche buona ragione, sostiene che «the pre-Macklin comic Shylock was quite possibly a myth engendered and perpetrated by late eighteenth-century Macklin partisans».¹⁰ I biografi di fine secolo (a essi, credo, alluda lo studioso) possono aver amplificato, ma certo non inventato, l'interpretazione in chiave comica del personaggio precedente a quella di Macklin.

Una testimonianza preziosa in tal senso è fornita dal drammaturgo Nicholas Rowe, curatore della prima edizione moderna dell'opera omnia di Shakespeare pubblicata nel 1709.¹¹ Nell'introduzione a *MV*, egli scrive: «tho' we have seen that Play Received and Acted as a Comedy, and the Part of the *Jew* perform'd by an Excellent Comedian, yet I cannot but think it was design'd Tragically by the Author».¹² L'affermazione in apparenza contraddittoria secondo cui sarebbe sbagliato rappresentare la commedia *MV* come una commedia (sia pure in un adattamento) perché l'autore l'ha concepita «tragically» viene argomentata in un passo dove il curatore rileva che in Shakespeare lo stile e i caratteri della commedia non sono sempre riconoscibili con chiarezza poiché: «some of his Comedies, are really Tragedies, with a run of mixture of Comedy amongst 'em».¹³ Poco oltre, egli definisce la tragicommedia un'aberrazione dell'epoca di Shakespeare, ma ammette che è (ancora) molto «agreeable to the *English* Tast, that tho' the severer Critiques among us cannot bear it, yet the ge-

9. L'interpretazione di Macklin si inserisce in un contesto sociale ed economico nel quale la comunità ebraica ha un peso sempre crescente. Una rilevanza che nel 1753 viene riconosciuta dal cosiddetto *Jew Bill*, un atto approvato dal Parlamento che scatena forti reazioni in quanti ne temono le ricadute a livello politico, religioso e identitario. Cfr. J.S. SHAPIRO, *Shakespeare and the Jew Bill of 1753*, in ID., *Shakespeare and the Jews*, New York, Columbia University Press, 2016, pp. 195-224.

10. «Lo Shylock comico precedente a Macklin è con molta probabilità un mito creato e diffuso dai sostenitori di Macklin alla fine del Settecento» (W.S.E. COLEMAN, *Post Restoration Shylocks Prior to Macklin*, «Theatre Survey», VIII, 1967, 1, p. 18).

11. La testimonianza di Nicholas Rowe è tanto più importante per il fatto che egli ebbe un rapporto di collaborazione con il teatro in cui va in scena *The Jew of Venice*, il Lincoln's Inn Fields, dove tra il 1700 e il 1715 vengono allestiti tutti i suoi lavori, perlopiù tragedie.

12. «Sebbene abbiamo visto *The Merchant of Venice* accolto e recitato come una commedia, e Shylock interpretato da un eccellente attore di commedia, non riesco a non pensare che il personaggio sia stato concepito dall'autore come tragico» (*The Works of Mr. William Shakespear; in six volumes. Adorn'd with cuts. Revis'd and corrected, with an Account of the Life and Writings of the Author. By N. Rowe, Esq.*, London, Printed for Jacob Tonson, within Grays-Inn Gate, 1709, 6 voll., vol. II, pp. XIX-XX).

13. «Alcune delle sue commedie sono in realtà tragedie, inframmezzate da una serie di elementi comici» (ivi, vol. I, p. XVII).

nerality of our Audiences seem to be better pleas'd with it than with the exact Tragedy». ¹⁴ Si capisce che Rowe non annovera sé stesso tra i critici più severi, perlomeno quando si tratta di Shakespeare. Nel caso del grande drammaturgo, una stretta osservanza delle regole aristoteliche «might have refrain'd some of that Fire, Impetuosity, and even beautiful Extravagance which we admire in [him]», ¹⁵ mentre la deferenza verso i classici greci e latini avrebbe potuto soffocare «those Thoughts, altogether New and Uncommon, which his own Imagination supply'd him so abundantly with». ¹⁶

Granville, come molti suoi contemporanei, pensava che la promozione sulla scena di Shakespeare richiedesse una correzione dei difetti genetici delle sue opere. Nel prologo di *JV*, le 'correzioni' vengono giustificate e approvate addirittura da Shakespeare che, insieme a John Dryden, emerge dall'oltretomba per ammettere le proprie pecche:

These Scenes in their rough Native Dress were mine;
But now improv'd with nobler Lustre shine;
The first rude Sketches Shakespear's Pencil drew,
But all the shining Master-strokes are new.¹⁷

Le nuove pennellate – informa Granville – sono segnalate con puntualità nel testo affinché «nothing may be imputed to *Shakespear* which may seem

14. «Gradita al gusto inglese tanto che, nonostante alcuni critici tra noi non la tollerino, la maggioranza dei nostri pubblici sembra preferirla alla tragedia esatta» (ivi, p. xvii).

15. «Avrebbero frenato un po' quella focosità, la veemenza e perfino quella bellissima stravaganza che ammiriamo in [lui]» (ivi, p. iii).

16. «Quei pensieri, totalmente nuovi e inusuali, che la sua immaginazione gli fornisce così in abbondanza» (ivi, pp. iii-iv).

17. «Queste scene, nella loro forma originale erano mie; / ma ora, migliorate da una più nobile veste, risplendono; / I primi rozzi schizzi sono della matita di Shakespeare, / Ma tutti i brillanti tocchi magistrali sono nuovi» (Prologo di B. HIGGONS a G. GRANVILLE, *The Jew of Venice. A Comedy. As it is acted at the Theatre in Little-Lincolns-Inn-Fields, by his Majesty's Servants*, London, Printed for Ber. Lintott, 1701, p. [iv]). Gli spettri di Shakespeare e di Dryden, sorti dal sottopalco «Crown'd with Lawrel» (incoronati d'alloro), si lamentano del palato e dei costumi corrotti del pubblico, che preferisce «French Grimace, Buffons, and Mimicks» (smorfie francesi, buffoni e guitti) al teatro drammatico, soprattutto alla tragedia (ivi, p. [iv]). L'intervento di Shakespeare in forma di spettro, a certificare la qualità del risultato e le buone intenzioni dell'adattatore, non è una novità: lo stesso Dryden nel 1679 aveva riesumato il drammaturgo nel prologo della sua versione di *Troilus and Cressida*, mentre nel 1700 Charles Gildon lo aveva fatto uscire dalle tenebre affinché sostenesse nell'epilogo il suo adattamento di *Measure for Measure*. L'evocazione dello spettro di Shakespeare diventerà presto motivo di derisione, come riferisce P. FRANSSSEN, *Shakespeare's Afterlives: Raising and Laying the Ghost of Authority*, «Shakespeare Survey», XXI, 2009, 3, pp. 7-11.

unworthy of him»,¹⁸ mentre a coloro che desiderino individuare «the change of Words, or single Lines, the Conduct of Incidents, and Method of Action throughout the whole Piece» suggerisce la comparazione con l'originale.¹⁹ Applicando a *MV*, per quanto possibile, quelle regole che all'epoca molti ritenevano che Shakespeare non avesse rispettato per incolpevole ignoranza, Granville ottiene di «bring it into the Form and Compass of a Play», una commedia priva di ambiguità, non solo formali.²⁰

Il titolo scelto, *The Jew of Venice. A Comedy*, differisce dalla probabile edizione di riferimento, il quarto in-folio del 1685, e dalle precedenti.²¹ Con questa dizione compare come sottotitolo del copione iscritto allo *Stationers' Register* il 22 luglio 1598: *The Merchant of Venice, otherwise called The Jew of Venice*. Il frontespizio della prima edizione in-quarto del 1600 recava invece il titolo *The Most Excellent Historie of the Merchant of Venice*, con il sottotitolo, caduto nelle edizioni successive, che introduceva i co-protagonisti e le linee narrative: *With the extreame crueltie of 'Shylocke' the Iewe towards the sayd Merchant, in cutting a iust pound of his flesh; and the obtayning of 'Portia' by the choyse of three chests*.²² Il titolo corrente, *The Comicall History of The Merchant of Venice*, esplicitava il carattere comico della vicenda, già riconosciuto come distintivo nel 1598 da Francis Meres quando affermava il primato di Shakespeare tra i commedionografi inglesi paragonandolo a quello di Plauto tra i latini.²³ Il titolo si stabilizzerà con il primo in-folio del 1623, dove verrà compreso tra le commedie.²⁴

Non sappiamo chi avesse creato il personaggio di Shylock: è interessante che siano stati indicati come candidati Richard Burbage e Will Kempe, il primo noto per eccellere nelle parti serie, il secondo nelle comiche.²⁵ John Drakakis ritiene improbabile che Shylock fosse destinato a un attore comico, considera plausibile che Burbage e Kempe abbiano rispettivamente assunto il

18. «Nulla che sembri indegno di Shakespeare possa essergli imputato» (*Advertisement to the Reader*, in GRANVILLE, *The Jew of Venice*, cit., p. [I]).

19. «Il cambio di parole, o di singole righe, la successione degli eventi e la modalità dell'azione dell'intera pièce» (ivi, p. [II]).

20. «Darle la forma e la misura di un dramma» (ibid.).

21. Cfr. H. SPENCER, *Shakespeare Improved. The Restoration Versions in Quarto and on the Stage*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1927, p. 354 nota 6.

22. London, printed by I. R. [James Roberts] for Thomas Heyes, and are to be sold in Paules Church-yard, at the signe of the Greene Dragon, 1600.

23. Cfr. *Palladis Tamia. Wits Treasury Being the Second Part of Wits Commonwealth*. By Francis Meres master of artes at both Universities, London, printed by P. Short for Cuthbert Burbie, 1598, p. 282.

24. Cfr. *Mr. William Shakespeares Comedies, Histories, & Tragedies Published According to the True Originall Copies*, London, Printed by Isaac Iaggard, and Ed. Blount, 1623.

25. Cfr. GROSS, *Shylock. Four Hundred Years*, cit., p. 89.

ruolo di Antonio e del clown Lancelet, e non fa ipotesi sul primo interprete di Shylock.²⁶ Secondo Toby Lelyveld entrambi gli attori avrebbero potuto interpretare il personaggio con successo, ma propende per Burbage per esclusione.²⁷

JV va in scena nel gennaio o, con maggiore probabilità, nella tarda primavera del 1701 al teatro Lincoln's Inn Fields.²⁸ La commedia godrà di un successo duraturo anche se non straordinario, registrando circa quaranta riprese fino al 1739, e sette edizioni a stampa.²⁹

Non era la prima opera di Granville a essere rappresentata dalla compagnia diretta dal grande attore Thomas Betterton.³⁰ Nel 1695 era stata allestita *The She Gallants*, una commedia giovanile «witty, and well acted» che purtroppo – commentò il *prompter* del teatro John Downes – ebbe la sfortuna di offendere le orecchie di alcune signore di qualità.³¹ Miglior esito aveva avuto nel 1698 *Heroick Love*, giudicata «superlatively Writ; a very good Tragedy, well Acted» la quale «mightily pleas'd the Court and City».³² Il successo della tragedia, composta nello stile di John Dryden, e l'incitamento di quest'ultimo a intraprendere l'adattamento di un'opera shakespeariana, avevano incoraggiato Granville a mettere mano alla commedia di ambientazione veneziana. La scelta era caduta su *MV* per le sue numerose «Manly and Moral Graces in the Characters and Sentiments»,³³ anche se estrarre e far risplendere ciò che

26. Cfr. *The Merchant of Venice*, a cura di J. DRAKAKIS, London, Bloomsbury-The Arden Shakespeare, 2010, pp. 112-113.

27. Cfr. T.B. LELYVELD, *Shylock on the Stage*, London, Routledge & Kegan Paul, 1961, p. 7.

28. In origine una sala per il gioco del tennis, nel 1661 l'edificio era stato adattato a teatro dall'impresario William Davenant. Tornato nel 1674 alla sua funzione originaria, dal 1695 viene nuovamente utilizzato come teatro.

29. Questo il cast che compare nella prima edizione a stampa (London, Printed for Ber. Lintott, 1701): John Verbruggen (Antonio, gentiluomo di Venezia e amico di Bassanio); Thomas Betterton (Bassanio, gentiluomo di Venezia e amico di Antonio); Barton Booth (Gratiano, amico di Antonio e Bassanio); Joseph Harris (Lorenzo, pretendente di Jessica); Samuel Bailey (Duke of Venice); Anne Bracegirdle (Portia, ricca ereditiera); Elizabeth Bowman (Nerissa, amica di Portia); Thomas Doggett (Shylock, l'ebreo); Mary Porter (Jessica, figlia dell'ebreo).

30. Thomas Betterton (1635 [?]-1710). Attore, drammaturgo e adattatore. Dopo la riapertura dei teatri nel 1660, entra nella Duke's Company di William Davenant, dove ricopre da subito parti da protagonista. Nel 1668 assume la gestione del teatro di Drury Lane e guida la compagnia fino alla morte nel 1710. Tra i tanti personaggi interpretati figurano i ruoli shakespeariani eponimi di Hamlet e Macbeth, e poi Sir Toby Belch in *Twelfth Night*, Jaffier in *Venice Preserv'd* di Otway, Dorimant in *The Man of Mode* di Etherege.

31. «Spiritosa, e ben recitata» ([J. DOWNES], *Roscius Anglicanus, or an Historical Review of the Stage* [...], London, H. Playford, 1708, p. 45).

32. «Scritta in modo superlativo, ben recitata [...] piacque moltissimo alla corte e alla City» (ivi, p. 44).

33. «Molte virtù virili e morali nei personaggi e nei sentimenti» (*Advertisement to the Reader*, in GRANVILLE, *The Jew of Venice*, cit., p. [1]).

Dryden aveva definito «[the] silver at the bottom of the melting pot» del testo originale richiedeva un impegnativo lavoro di rielaborazione.³⁴

Granville sapeva che qualora l'adattamento fosse andato in scena al Lincoln's Inn Fields, come forse era già stabilito, sarebbe stato rappresentato dagli attori che avevano ben recitato le sue opere precedenti, e di ciò tenne conto di certo. È plausibile che in fase di scrittura egli si sia consultato con Betterton e da questi abbia ricevuto indicazioni riguardanti, per esempio, il personaggio che avrebbe riservato a sé, Bassanio, oppure che abbia anticipato i *desiderata* dell'attore conoscendo la sua predilezione – nonostante l'età – per le parti di amoroso.

Più breve dell'edizione di riferimento di circa un terzo (con trecento versi nuovi), in *JV*³⁵ Granville semplifica gli intrecci, riduce le scene (da venti a nove) e dimezza i personaggi: vengono eliminati i pretendenti di Portia Morocco e Arragon, gli amici di Bassanio e Antonio (Gratiano viene ridimensionato), i servitori di Shylock e il suo amico Tubal.³⁶ Il tempo è ancora vincolato ai tre mesi del contratto e i luoghi rimangono invariati ma, rassicura Bassanio, «the traject is from hence [Venice] to Belmont short».³⁷

Nonostante Shylock disponga di un numero di versi inferiore rispetto all'originale, nel ridimensionamento complessivo dell'opera, William Coleman ritiene che il personaggio acquisti un peso specifico più elevato, come dimostrerebbe la scelta del titolo.³⁸ Christopher Spencer sostiene invece che a trarre vantaggio dalle modifiche – non solo per motivi quantitativi – sia Bassanio, che diventa protagonista senza rivali dell'amore di Portia e dell'amicizia di Antonio: temi già presenti in Shakespeare ma che in Granville acquistano maggior spazio e diverso valore anche grazie agli inserimenti e alle interpolazioni.³⁹

Le scene in cui Shylock è presente (cinque su nove) sono disposte in due blocchi: il primo comprende la terza scena del I atto (nella struttura e nel contenuto simili a *MV*)⁴⁰ ed entrambe le scene del II atto (la seconda interamente riscritta), il secondo blocco include la seconda scena del III atto (ambienta-

34. «L'argento sul fondo del crogiuolo» (Prefaz. a J. DRYDEN, *Troilus and Cressida, or, Truth Found too Late. A tragedy as it is acted at the Dukes Theatre. To which is prefix'd, a Preface containing the grounds of criticism in tragedy*, London, Jacob Tonson, 1679, p. [B3v.]).

35. Le citazioni, in carattere corsivo, sono tratte dall'edizione a cura di C. SPENCER, *Five Restoration Adaptations of Shakespeare*, cit.

36. Cfr. COLEMAN, *Post Restoration Shylocks*, cit., pp. 19-20; SPENCER, *Five Restoration Adaptations*, cit., pp. 30-31; C.A. CRAFT, *Granville's 'Jew of Venice' and the Eighteenth Century Stage*, «Restoration and Eighteenth Century Theatre Research», II, 1987, 2, pp. 39-40.

37. «Il tragitto da là [Venezia] a Belmont è breve» (*JV* II 2 74).

38. Cfr. COLEMAN, *Post Restoration Shylocks*, cit., p. 20.

39. Cfr. SPENCER, *Five Restoration Adaptations*, cit., pp. 30-32.

40. Le citazioni, in carattere tondo, sono tratte dall'edizione a cura di J. DRAKAKIS, *The Merchant of Venice*, cit.

ta nella prigione) e l'unica del IV atto (il processo). Come in *MV*, nel v atto Shylock non è presente.

Nell'adattamento, Shylock esordisce in apertura della terza scena del I atto con la battuta che pronuncia pure in *MV*: «Three thousand ducats? Well». ⁴¹ Anche quando Bassanio gli chiede se concederà il prestito ad Antonio, egli risponde nello stesso modo criptico «Antonio is a good man», ⁴² ma la spiegazione della frase, richiesta da Bassanio, in *JV* si amplia in una formulazione più compiuta del concetto per il quale le virtù morali corrispondono a quelle materiali. Concetto che Shylock, usando il 'noi', sottintende essere condiviso dal suo popolo:

When a Man is Rich, we say
He is A good Man,
As on the contrary, when he has nothing, we say a
Poor Rascal: 'tis the Phrase, 'tis the Phrase.⁴³

Il tema e le ragioni dell'ostilità e del rancore per Antonio rimangono invariati, ma viene quasi del tutto espunto il racconto dell'episodio biblico con cui Shylock legittima la pratica del prestito a interesse senza il quale, secondo Harold Wilson, le giustificazioni delle sue azioni successive si indeboliscono. ⁴⁴ Poco più avanti viene introdotto il motivo della libbra di carne, che tra il serio e il faceto viene stabilita come penale qualora il debito non venisse onorato. In un inserimento spesso criticato dagli studiosi, Shylock elenca le parti del corpo di Antonio da cui potrebbe essere riscattata la penale. Un brano che però, centellinato e accompagnato dalla mimica dell'attore, poteva essere molto apprezzato dal pubblico.

----- Be this
The Forfeiture.
Let me see, What think you of your Nose,
Or of an Eye --- or of --- a Pound of Flesh
To be cut off, and taken from what Part
Of your Body --- I shall think fit to name.
Thou art too portly, Christian!
Too much pamper'd --- What say you then

41. «Tremila ducati? Bene» (*JV* I 3 1; *MV* I 3 1).

42. «Antonio è buono» (*JV* I 3 9; *MV* I 3 12).

43. «Quando un uomo è ricco, diciamo / è un brav'uomo, / come al contrario, quando non ha niente, diciamo / povero mascalzone: questa è la frase, questa è la frase» (*JV* I 3 13-16).

44. Cfr. J.H. WILSON, *Granville's 'Stock-Jobbing Jew'*, «Philological Quarterly», XIII, 1934, 4, p. 6. I versi espunti sono: *MV* I 3 67-92.

To such a merry Bond?⁴⁵

Quasi senza soluzione di continuità, il secondo atto si apre con l'unico breve incontro di Shylock e Jessica, che consiste in una battuta del primo detta in parte a sé stesso e in parte alla figlia, a cui rivolge le raccomandazioni di un genitore che esce di casa. I versi sono estrapolati dalla quinta scena di *MV*, da cui Granville elimina tutti gli interventi di Jessica e del servo, il clown Lancelot, che come detto non è presente nell'adattamento.⁴⁶ Rimasta sola, Jessica pronuncia la stessa battuta che in *MV* è collocata nella terza scena, quando risolve di fuggire con l'amato Lorenzo. Nell'adattamento vi sono interessanti variazioni, che segnalano la tendenza di Granville, ravvisabile anche nella Portia 'di Belmont', a rendere i personaggi femminili più moralisticamente virtuosi. In *MV* è l'indipendente percorso di crescita di Jessica ad averla resa diversa dal padre nonostante sia sangue del suo sangue, e a farle scegliere di andarsene, di sposare Lorenzo e con lui la fede cristiana. In *JV*, invece, la ragazza suggerisce un nesso causale tra la decisione di lasciare il padre e l'educazione repressiva con cui egli l'ha cresciuta, sicché, se Lorenzo manterrà la parola data, l'amato diventerà per lei «a father, and a husband».⁴⁷ Non vi è cenno alla conversione, un'assenza che potrebbe spiegarsi con l'analoga eliminazione dell'obbligo di diventare cristiano imposto a Shylock alla fine del processo.⁴⁸

Nella scena successiva, interamente della penna di Granville, si svolgono il banchetto e il *masque* che in *MV* vengono annullati all'ultimo momento.⁴⁹ Vi partecipa pure Shylock, sconfessando la precedente affermazione secondo cui mai avrebbe condiviso il desco con Antonio e, in genere, con i cristiani.⁵⁰

Prima del *masque*, i convitati brindano a ciò che è più caro a ognuno di loro. Incomincia Antonio, che invita a festeggiare l'amicizia immortale che lo lega a Bassanio; segue lo stesso Bassanio, che celebra il suo amore per Portia; poi è il turno di Gratiano, che chiede di innalzare i calici «to the Sex, in general».⁵¹ I versi di quest'ultimo segnano una cesura nel tono e nel contenuto con gli

45. «Sia questa / la penale. / Fatemi vedere, che ne pensate del vostro naso, / O di un occhio o di una libbra di carne / Da tagliare via, da prendere dalla parte / Del vostro corpo che riterrò più adatto menzionare. / Siete troppo corpulento, cristiano! / Troppo viziato – Allora cosa dite / Di un contratto così divertente?» (*JV* I 3 124-132).

46. Cfr. *ivi* II 1 1-21; *MV* II 5 11-18, 28-37, 50-53.

47. «Un padre, e un marito» (*JV* II 1 28).

48. Cfr. *MV* IV 1 383.

49. Cfr. *ivi* II 6 65.

50. Cfr. *JV* I 3 31-34; *MV* I 3 31-34. In una certa misura, la contraddizione sussiste anche in *MV*, dove Shylock non parteciperà al banchetto solo perché non avrà luogo. Cfr. WILSON, *Granville's 'Stock-Jobbing Jew'*, cit., pp. 7-8.

51. «Al bel sesso, in generale» (*JV* II 2 23-26).

alati interventi di Antonio e Bassanio e preparano all'«ignobiltà» della strofa di Shylock, pronunciata la quale nessuno si unirà a lui nel brindisi:

I have a Mistress, that out-shines 'em all
 Commanding yours and yours tho' the whole Sex:
 O may her Charms encrease and multiply;
 My Money is my Mistress! Here's to
 Interest upon Interest.⁵²

Dei centoventuno versi di cui si compone questa scena (*masque* escluso), oltre a quelli ora citati Shylock pronuncia solo una brevissima battuta in cui commenta con scetticismo, in un 'a parte', le rassicurazioni di Bassanio sulla restituzione del prestito.⁵³ Granville non dà indicazioni su come Shylock trascorra il tempo che Antonio e Bassanio passano a decantare i loro sentimenti reciproci, ma si può immaginare che anche come muto testimone l'attore possa essersi espresso con eloquenza.

Ben Schneider pensa che in questa scena l'autore espliciti «what he considers to be the play's moral message», gettando sui personaggi e sui valori morali che rappresentano una luce così forte da eliminare qualsiasi sfumatura: «Friendship and love are here starkly arrayed against lust and greed. We are given notice that Shylock operates as the absolute moral antithesis of the two friends, being as cold and calculating as they are warm and generous».⁵⁴

I successivi interventi sulla parte di Shylock sembrano andare nella stessa direzione. In *MV* la reazione di Shylock alla fuga di Jessica si sviluppa in due scene: nella prima Salarino racconta come Shylock se ne vada urlando il suo dolore per le calli di Venezia, nella seconda Shylock esprime a Salanio e a Salarino, e poi all'amico Tubal, i sentimenti contrastanti che prova per la figlia e per i ducati che gli ha sottratto.⁵⁵ Alcuni brani estrapolati da queste due scene in *JV* vengono collazionati con poche integrazioni nella breve seconda scena del III atto, nella quale Shylock visita Antonio in prigione.⁵⁶ Il cambio di de-

52. «Ho un'amante che eclissa tutte loro / che si impone sulle vostre, le vostre e su tutto il sesso: Oh possano le sue gioie crescere e moltiplicarsi; / Il mio denaro è la mia amante! Ecco, l'interesse sull'interesse» (ivi II 2 27-31).

53. Cfr. ivi II 2 105-106.

54. «Quello che considera un messaggio morale del dramma. [...] L'amicizia e l'amore sono nettamente schierati contro la lussuria e l'avidità. Shylock ci viene presentato come l'assoluta antitesi morale dei due amici, essendo l'uno freddo e calcolatore quanto gli altri ardenti e generosi» (B.R. SCHNEIDER, *Granville's 'Jew of Venice' (1701): A Close Reading of Shakespeare's 'Merchant'*, «Restoration: Studies in English Literary Culture, 1660-1700», xvii, 1993, 2, pp. 117-118).

55. Cfr. *MV* II 8 1-24; III 1 22-118.

56. Cfr. ivi III 3 1-7, 11-12, 14-17; III 1 46-66, 22-23, 76-77, 109-110, 80-86, 43-44.

stinatario delle battute di Shylock non è senza conseguenze. Wilson sottolinea come ciò che Shylock confida all'amico Tubal muti del tutto significato, se detto ad Antonio: la turchese che la moglie gli aveva regalato quand'era scapolo, per esempio, diventa solo uno degli articoli di un inventario di oggetti rubati.⁵⁷

L'unica scena del IV atto in cui si svolge il processo è strutturalmente uguale alla prima scena di *MV*; i numerosi tagli e integrazioni producono una versione più breve di circa un terzo rispetto all'originale. Un'importante riduzione è operata già sulla prima battuta di Shylock, quando in replica all'appello iniziale del doge, fiducioso che alla fine prevarranno in lui compassione e ragionevolezza, conferma invece di voler riscuotere la penale come da contratto. In *JV*, però, dopo la domanda retorica: «You'l ask me why I rather chuse to have / A weight of carrion-flesh than to receive / 3000 ducats»,⁵⁸ la scarna risposta è «*My Humour is my Reason*».⁵⁹ Con il risultato, a parere di Wilson, di omettere le reali motivazioni dello Shylock di Shakespeare, che invece suggerisce:

that his 'humour' is only a cloak for his real reason, which we recognize as a complexity of causes: the indignities heaped upon him by Antonio and his friends [...], Shylock's ambitions to do a larger business with Antonio out of the way, and the elopement of his daughter with a Christian, a friend of Antonio.⁶⁰

Tra le molte battute espunte di Gratiano, alcune vengono assegnate a Bassanio: tra queste è degna di nota quella della maledizione, che inizia con il verso: «O, be thou damned, *inexorable Jew*».⁶¹ La risposta di Shylock, ora diretta a Bassanio, si carica di odio ma contiene anche un giusto rilievo:

Thy Curses fall on thy own Head, for thus
 Ensnaring thy best Friend, thou didst it, and not I.
 I stand for Law: Thy Prodigality brought him
 To this.⁶²

57. Cfr. WILSON, *Granville's 'Stock-Jobbing Jew'*, cit., pp. 8-9.

58. «Mi chiederete perché preferisca / il peso di quella putrida carne umana / a 3000 ducati» (*JV IV* 1 26-28; *MV IV* 1 39-41).

59. «Il mio umore è la mia ragione» (*JV IV* 1 31-32).

60. «Che il suo 'umore' è solo un velo della reale ragione, che riconosciamo in una complessità di cause: le ripetute umiliazioni subite da Antonio e dai suoi amici [...], l'ambizione di Shylock di fare più affari con Antonio fuori gioco, e la fuga della figlia con un cristiano, amico di Antonio» (WILSON, *Granville's 'Stock-Jobbing Jew'*, cit., p. 10).

61. «Che tu sia maledetto, *implacabile Ebreo*» (*JV IV* 1 78; *MV IV* 1 127).

62. «Che le maledizioni ricadano sul tuo capo, giacché / tu hai messo nei guai il tuo miglio-

Poco oltre, è forse il decoro a suggerire a Granville l'eliminazione del riferimento alla bilancia, e del passo in cui Bassanio e Gratiano si dichiarano disposti, se solo fosse possibile, a sacrificare la vita delle mogli in cambio di quella di Antonio; passo che comprende pure le ironiche repliche di Portia e Nerissa e il commento sarcastico di Shylock.⁶³ In sostituzione del brano, l'autore inventa una nuova prova d'amicizia di Antonio e Bassanio, con quest'ultimo che vuole immolarsi per l'amico.⁶⁴ In cambio della salvezza di Antonio egli offre non una libbra, ma ogni parte del proprio corpo, sicché Shylock potrà riscuotere il suo «Interest upon Interest in Flesh».⁶⁵ La gara su chi debba sacrificarsi viene interrotta da una risata (indicata in una rara didascalia) di Shylock, che non accetterà la sostituzione – dice – perché se la penale verrà corrisposta da Antonio, a Bassanio, causa prima della morte dell'amico, non rimarrà che impiccarsi, con il risultato che: «my ends are serv'd on both».⁶⁶ Il suo intervento non fa che riaccendere la disputa, a cui porrà fine il doge. La storia di Shylock si conclude come nell'originale salvo che per l'importante omissione a cui ho poc'anzi accennato: all'ebreo non verrà imposto di farsi cristiano, come Antonio chiede in *MV*,⁶⁷ e ciò gli permette di salvare «la sua individualità e dignità».⁶⁸ Anche il mercante e il mondo che rappresenta ne traggono vantaggio, poiché non vincono «emarginando il diverso, ma solo facendo giustizia dell'assurda vendetta che egli [Shylock] pretende e vincendo la sua opposizione all'amore della figlia, comportamento tipico del genitore nella commedia».⁶⁹

Le analisi degli studiosi sullo Shylock di Granville hanno avuto spesso l'obiettivo di stabilire se sia stato concepito come comico, qualsiasi cosa si intenda con l'aggettivo. Così, scandagliando il testo, Coleman giunge alla conclu-

re amico, l'hai fatto tu, non io. / Io difendo la legge: la tua prodigalità l'ha portato / A questo» (*JV* IV 1 91-94).

63. Cfr. *MV* IV 1 278-294.

64. Cfr. *JV* IV 1 189-220.

65. «Interesse sull'interesse in carne umana» (ivi IV 1 200). In una battuta precedente, Bassanio aveva già offerto, oltre al triplo dei ducati dovuti, «my hands, my head, my heart» (le mie mani, la mia testa e il mio cuore), ma solo per scoprire il gioco di Shylock, se questi dovesse rifiutarli (ivi IV 1 125; *MV* IV 1 208).

66. «I miei fini sono entrambi raggiunti» (*JV* IV 1 208).

67. Cfr. *MV* IV 1 383.

68. L. INNOCENTI, *La scena trasformata. Adattamenti neoclassici di Shakespeare*, Pisa, Pacini, 2010, p. 89.

69. Ibid. Da segnalare *George Granville's 'The Jew of Venice'*, lezione tenuta da Loretta Innocenti nel ciclo internazionale di studi *Shakespeare in Venice. Summer School The Shylock Project* (2015 e 2016), organizzato a Venezia dall'Istituto per il Teatro e il Melodramma della Fondazione Giorgio Cini e dall'Università Ca' Foscari nell'ambito del progetto europeo diretto da Shaul Bassi *Shakespeare in and beyond the Ghetto: Staging Europe across Cultures*.

sione che «Granville's alteration allows little opportunity for a comic interpretation» e che i tagli hanno reso Shylock un «sadistic villain». ⁷⁰ Hazelton Spencer ritiene che l'adattamento abbia lasciato inalterato Shylock, tuttavia non escludendo – anzi augurandosi, visto l'interprete – che sul palcoscenico sia stato recitato con un registro comico. ⁷¹ Il giudizio di Gross è categorico quanto, nelle intenzioni, spregiativo: lo Shylock di Granville sarebbe «primarily a figure of fun, and his antics, divorced from any serious purpose on the author's part, belong in the never-never world of pantomime». ⁷² Lowerre ritiene che nelle mani di Doggett il personaggio possa essere diventato la parodia di un *villain*, anche se all'esame del testo «the substantial amount of Shakespeare's text which survives in Granville's adaptation makes it difficult to believe that the 1701 Shylock was purely comic». ⁷³ Per George Odell lo *humour* non emerge alla lettura, ma se Shylock «was funny to audiences of the time, it must have been in action and appearance». ⁷⁴ Lo dice con un velo di sarcasmo, e con lo stesso tono aggiunge che se Granville ha eliminato i *clowns* per rispettare le leggi aristoteliche, forse «Shylock may, in some mysterious way, have been made to fill the gap they left». ⁷⁵ Tutt'altro che un'ipotesi peregrina, soprattutto se si invertono i termini. Shylock non diventa comico per necessità: nell'interpretazione di Doggett il personaggio soddisfa nel modo migliore, senza gli interventi dei servi, il quoziente di comicità voluto dall'autore, che non perde di vista che *JV* è una commedia. L'eliminazione dei *clowns*, a cui si aggiunge quella di Tubal, solo menzionato, hanno anche la conseguenza di isolare Shylock dal contesto familiare e comunitario nel quale Shakespeare lo aveva inserito. ⁷⁶

70. «L'adattamento di Granville offre una scarsa opportunità a una interpretazione comica [...] malvagio sadico» (COLEMAN, *Post Restoration Shylocks*, cit., p. 18).

71. Cfr. SPENCER, *Shakespeare Improved*, cit., p. 323.

72. «Una figura soprattutto divertente, e le sue buffonate, avulse da qualsiasi intenzione seria dell'autore, appartengono al mondo fantastico della pantomima» (GROSS, *Shylock. Four Hundred Years*, cit., p. 92).

73. «La notevole quantità di testo di Shakespeare che sopravvive nell'adattamento di Granville rende difficile credere che lo Shylock del 1701 fosse puramente comico» (K.J. LOWERRE, *Music in the Productions at London's Lincoln's Inn Fields Theater, 1695-1705*, tesi di dottorato in Musicologia, Duke University [Ann Arbor], 1997, tutor: prof. Peter Williams, p. 467).

74. «Era divertente per il pubblico del tempo, dev'essere stato per la sua azione e presenza in scena» (G.C.D. ODELL, *Shakespeare from Betterton to Irving*, London, Constable & Co., 1920, 2 voll., vol. I, p. 79).

75. «Shylock può, in qualche modo misterioso, essere stato concepito per riempire il vuoto rimasto» (ibid.).

76. Sul tema si veda M. SHAPIRO, *Literary Sources and Theatrical Interpretations of Shylock*, in *Wrestling with Shylock. Jewish Responses to 'The Merchant of Venice'*, a cura di E. NAHSHON e M. SHAPIRO, Oxford, Oxford University Press, 2017, pp. 7-8.

Nell'originale un *outsider* nella società veneziana, nel prologo Shylock viene presentato (dallo spettro di Shakespeare) come uno dei dodici *brokers* ebrei del City Exchange di Londra: «To day we punish a Stock-jobbing Jew. / A piece of Justice, terrible and strange; / Which, if pursu'd, would make a thin Exchange».⁷⁷ Autorizzati a esercitare all'Exchange fin dal 1657, anno in cui gli ebrei sefarditi venivano riammessi sul suolo inglese, nel 1697 era stato stabilito per legge che non dovessero superare il dieci per cento del totale: un numero mai troppo basso, suggerisce il prologo, indicando come giustificato motivo di ostilità nei confronti degli ebrei la concorrenza nel commercio e nella finanza internazionali.⁷⁸ Gross pensa che il riferimento allo *stock-jobbing*,⁷⁹ attività percepita dalla generalità dei londinesi (e del pubblico) come disonesta a prescindere da chi la esercitasse, avrebbe potuto diventare il tema centrale della pièce, rendendola un'interessante satira «highly-up-to-date», e non un riferimento confinato nel prologo.⁸⁰

Nella società inglese persistevano pregiudizi, stereotipi e un'avversione verso gli ebrei che tuttavia, secondo Bernard Glassman, in tutto il Seicento mantenne una bassa intensità poiché il loro numero rimase contenuto.⁸¹ I nuovi arrivati, scrive lo studioso, erano visti come «a stubborn people who refused to accept Christianity, and they were, as in the past, the object of scorn and ridicule in many of the conversionist tracts and sermons of the day».⁸²

Nel 1663, la curiosità di conoscere riti e paramenti sacri degli ebrei spinse il diarista Samuel Pepys a visitare la sinagoga di Londra, dove vide ciò che de-

77. «Oggi puniamo uno speculatore ebreo. / Un atto di giustizia, strano e terribile; / che se venisse realizzato renderebbe meno numerosa la Borsa» (*JV*, Prologo, p. [iv]).

78. A conferma di ciò, le reiterate richieste di espulsione degli ebrei nei decenni precedenti, sempre fondate su istanze di ordine economico: il fatto che, per le stesse ragioni, fossero state tutte rigettate frustrava le attese di coloro che le avevano avanzate e non rassicurava abbastanza la comunità ebraica, che più volte chiese il riconoscimento dello *status* giuridico dei suoi membri, sempre strategicamente negato. Cfr. T.M. EDELMAN, *The Jews of Britain, 1656-2000*, Berkeley, University of California Press, 2001, pp. 28-29.

79. Secondo Frank Felsenstein, un dizionario del 1700 definisce lo *stock-jobbing* «a sharp, cunning, cheating Trade of Buying and Selling Shares of Stock in East India, Guinea ect.» («una scaltra, astuta, compravendita fraudolenta di quote azionarie nelle Indie orientali, Guinea ecc.»; F. FELSENSTEIN, *Anti-Semitic Stereotypes: A Paradigm of Otherness in English Popular Culture, 1666-1820*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1999, p. 166).

80. «Molto attuale» (GROSS, *Shylock. Four Hundred Years*, cit., p. 93). Thomas Shadwell nel 1692 aveva colto l'opportunità di fare dello *stock-jobber* un 'tipo' teatrale nella commedia *The Volunteers, or the Stock-Jobbers*, con Thomas Doggett nei panni del protagonista Hackwell senior.

81. Cfr. B. GLASSMAN, *Anti-Semitic Stereotypes without Jews: Images of the Jews in England, 1290-1700*, Detroit, Wayne State University Press, 1975, p. 133.

82. «Visti come un popolo ostinato che rifiutava di accettare il cristianesimo e, come in passato, erano oggetto di derisione in molti trattati che promuovevano la conversione e nei sermoni del giorno» (GLASSMAN, *Anti-Semitic Stereotypes*, cit., p. 132).

scrisse come «disorder, laughing, sporting, and no attention, but confusion in all their service, more like brutes than people knowing the true God», escludendo che chiunque abbia assistito ai loro riti possa essere tentato di ripetere l'esperienza.⁸³ Più o meno alle stesse conclusioni giunse vent'anni dopo il predicatore non conformista Henry Newcome, che racconterà: «I could not have believed, but that I saw it, such a strange worship, so modish and foppish; and the people not much serious in it».⁸⁴

Solo gli spettatori che avevano letto *MV* avrebbero forse potuto, se della stessa opinione di Rowe, trovare sbagliata l'assegnazione della parte di Shylock a Thomas Doggett, un *low-comedian* «very Aspectabund, wearing a Farce in his Face» che certo faceva scoppiare dal ridere il pubblico al solo apparire sulla scena.⁸⁵ Alcuni dei personaggi interpretati dall'attore, per esempio i mariti cornuti e i citrulli di ogni età, fanno immaginare che possedesse anche un'efficace inespressività da *dead-pan comedian*.

Nato intorno al 1670, dopo l'apprendistato nella nativa Irlanda e un periodo come *strolling player* nella provincia inglese, Doggett era approdato nel 1691 al teatro di Drury Lane a Londra, dove si era presentato al pubblico interpretando il consigliere Nincompoop in *Love for Money: or, The Boarding School* di Thomas D'Urfey, a parere di Downes eseguito in modo 'inimitabile'.⁸⁶

L'attore Anthony Aston, fin da ragazzo ammiratore di Doggett con il quale in seguito condividerà l'attività di giro, è una fondamentale fonte informativa.⁸⁷ All'inizio, scrive, «he was but little regarded, 'till he chopp'd on the Character of Solon in the *Marriage-Hater Match'd* and from that he vegetated fast in the Parts of Fondlewife in the *Old Batchelor*; Colignii, in the *Villain*; Hob, in

83. «Disordine, risate, scherzi, e nessuna attenzione, ma confusione durante tutta la celebrazione, più come selvaggi che come persone che conoscono il vero Dio» (*The Diary of Samuel Pepys*, a cura di H.B. WHEATLEY, London, George Bell, 1893, alla data 14 ottobre 1663, cit. dall'edizione on line <https://www.pepysdiary.com/diary/1663/10/14/> [ultimo accesso: 2 maggio 2021]).

84. «Se non lo avessi visto non ci crederei, un culto così strano, così bizzarro e lezioso; e le persone non sono molto serie nel praticarlo» (annotazione datata 26 giugno 1686, *The Autobiography of Henry Newcome M.A.*, a cura di R. PARKINSON, Manchester, Chetham Society, 1852, 2 voll., vol. II, p. 262).

85. «Molto espressivo, con la farsa impressa sul volto» ([DOWNES], *Roscius Anglicanus*, cit., p. 52).

86. Cfr. *ivi*, p. 42.

87. Anthony (Tony) Aston (1682 ca.-1750 ca.), famoso *strolling-player* e drammaturgo noto anche con il nome Matt Medley. Avviato agli studi di legge, che lascia nel 1697 per il teatro, nel 1700 si reca nel Nuovo mondo visitando Charleston, New York e altre colonie inglesi, tra cui le isole Bahamas e la Jamaica. Tornato in patria nel 1704 continua la sua attività di giro in Inghilterra (Londra inclusa), Scozia e Irlanda.

the *Country Wake* and Ben the Sailor, in *Love for Love*». ⁸⁸ Aston racconta inoltre di quando Doggett si cimentò nella parte tragica di Phorbas in *Oedipus*, con cui sfortunatamente sortì lo stesso effetto che otteneva con le parti comiche: far ridere. Sulla battuta «But, oh! I wish *Phorbas* had perish'd in that very Moment», ⁸⁹ gli spettatori rammentarono un'analogo battuta – ma di tutt'altro registro – del personaggio di Young Hob nella sua commedia *Country Wake*, sicché «they burst out into a loud Laughter; which sunk *Tom Dogget's* Progress in Tragedy from that Time». ⁹⁰

Il primo successo menzionato da Aston, del gennaio 1692, per qualche tempo valse a Doggett il soprannome 'Solon', il personaggio interpretato. Il contributo dell'attore fu ritenuto determinante per l'ottima riuscita di *The Marriage-Hater Match'd* dal «London Mercury», dove si legge che «whether in Justice [D'Urfey] is not obliged to present Mr Dogget (who acted Solon to so much advantage) with half the Profit of his Third Day, since in the Opinions of most Persons, the good Success of his Comedy was half owing to that Admirable Actor». ⁹¹ John Dryden trovò la commedia orribile, ma assai divertente la scena ambientata nel manicomio di Bedlam, in cui «M^{rs} Bracegirdle and Solon were both mad: the Singing was wonderfully good», ⁹² aggiungendo che

88. «Era poco considerato fino a quando dimostrò la sua abilità nel personaggio di Solon in *The Marriage-Hater Match'd*; dopo il quale crebbe rapidamente con le parti di Fondlewife in *The Old Batchelor*; Colignii in *The Villain*; Hob in *The Country Wake*; e Ben il marinaio, in *Love for Love*» (A. ASTON, *A Brief Supplement to Colley Cibber, Esq.; His Lives of the Late Famous Actors and Actresses*, London, For the Author, [1747], p. 14). Gli autori delle pièce sono, rispettivamente: Thomas D'Urfey, William Congreve (anche di *Love for Love*), Thomas Porter e Thomas Doggett. Le parti di Doggett sono tutte comiche, compresa quella di Colignii nella tragedia *The Villain*, un grande successo degli anni successivi alla Restaurazione riproposto nel 1694.

89. «Ma, oh! Vorrei che *Phorbas* fosse perito proprio in quel momento» (J. DRYDEN-N. LEE, *Oedipus a Tragedy, as it is acted at His Royal Highness, the Duke's Theatre*, London, Printed for R. Bentley and M. Magnes, 1679, iv 1).

90. «Essi scoppiarono in una fragorosa risata, che inabissò ogni possibile futuro di Tom Doggett nella tragedia» (ASTON, *A Brief Supplement to Colley Cibber*, cit., p. 14).

91. «Sebbene [D'Urfey] non sia tenuto per legge a dare a Mr. Doggett (che ha recitato Solon con tanto merito) metà del profitto del terzo giorno, secondo l'opinione di molte persone, il buon successo della sua commedia è dovuto per metà a quell'ammirevole attore» («London Mercury», 26 febbraio 1692, cit. in *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, and other Stage Personnel in London 1660-1800*, a cura di P.H. Jr. HIGHFILL, K.A. BURNIM, E.A. LANGHANS, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1973-1993, 16 voll., vol. iv [1975], p. 442). Gli incassi al netto delle spese della terza e della sesta serata di rappresentazioni consecutive (se lo spettacolo riusciva a raggiungerle) costituivano l'unica forma di guadagno dei drammaturghi. Nel secolo successivo agli attori verrà riconosciuto il merito individuale nel decretare il successo di una pièce con l'assegnazione di una o più serate di *benefit*. Cfr. R.D. HUME, *The Origin of the Actor Benefit in London*, «Theatre Research International», ix, 1983, 2, pp. 99-111.

92. «M^{rs} Bracegirdle e Solon erano entrambi pazzi: cantavano meravigliosamente bene»

la loro esecuzione canora superò quella dei cantanti professionisti, non perché migliore tecnicamente, ma perché il canto si integrava in modo perfetto con l'azione propriamente drammatica.⁹³

Per la parte di Sancho, nella tragicommedia *Love Triumphant: or, Nature Will Prevail*, Dryden pensò a Doggett e gli chiese di collaborare nella definizione del personaggio, un ebreo convertito che non vede l'ora di godere dell'eredità lasciatagli dal padre appena morto: «This morning I had their chief Comedian whom they call Solon [Doggett], with me; to consult with him concerning his own Character: & truly I thinke he has the best Understanding of any man in the Playhouse».⁹⁴ Una dimostrazione di fiducia da parte del drammaturgo e, soprattutto, la consapevolezza di quanto la riuscita del personaggio e dello spettacolo *tout court* potessero dipendere dall'interprete.

L'attore, impresario e drammaturgo Colley Cibber scriverà che l'ammirazione del grande commediografo William Congreve per Doggett fu ricompensata dai personaggi scritti per lui. Grazie a Fondlewife in *The Old Batchelor* e a Ben in *Love for Love* «no Author and Actor could be more obliged to their mutual masterly Performances».⁹⁵ Nella lista dei personaggi comici in cui il *prompter* Downes riteneva che Doggett eccellesse, è incluso anche Shylock, mentre tra le parti shakespeariane di solito non menzionate vanno segnalate quelle di Polonio e del primo becchino in *Hamlet* e di una delle streghe in *Macbeth*.

Secondo Cibber il punto di maggior forza dell'attore erano «the Characters of lower Life, which he improv'd, from the Delight he took, in his Observations of that Kind, in the real World».⁹⁶ A questo proposito David Garrick (che

(lettera di John Dryden a William Walsh, Londra, 9 maggio 1693, in *The Letters of John Dryden, with Letters Addressed to Him*, a cura di C.E. WARD, Durham N.C., Duke University Press, 1942, p. 53).

93. Cfr. C.S. PRICE, *Henry Purcell and the London Stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 166.

94. «Stamani ero con il loro attore comico principale, quello che chiamano Solon, per consultarmi con lui riguardo il suo personaggio: penso davvero che abbia un'intelligenza superiore a chiunque altro del teatro» (lettera di John Dryden a William Walsh, cit., p. 54).

95. «Nessun autore né attore avrebbe potuto essere più grato all'altro per le rispettive magistrali performances» ([C. CIBBER], *An Apology for the Life, Comedian, and Late Patentee of the Theatre-Royal* [...], London, John Watts, 1740, p. 407). Colley Cibber (1671-1757) iniziò la carriera di attore nel 1690 al teatro di Drury Lane, che poi diresse dal 1710 al 1732 con Robert Wilks, Thomas Doggett (fino al 1713) e poi con Barton Booth. Più apprezzato come attore comico che tragico, si ricordano le interpretazioni di Lord Foppington in *The Relapse* di John Vanbrugh e di sir Novelty Fashion, protagonista della sua commedia *Love's Last Shift*. Oltre a quest'ultima, riscosero grande successo le sue *The Careless Husband* e *The Provok'd Husband*. L'adattamento del 1700 del *Richard III* di Shakespeare ebbe una lunghissima fortuna scenica.

96. «I personaggi di bassa condizione, che egli perfezionò grazie al piacere con cui li osservava nel mondo reale» ([CIBBER], *An Apology for the Life*, cit., p. 406).

non conobbe Doggett) anni più tardi scriverà che proprio in vista dell'interpretazione del marinaio Ben l'attore si sarebbe trasferito nel malfamato quartiere portuale di Wapping sul Tamigi per raccogliere spunti utili a connotare gergo e gestualità del personaggio.⁹⁷ Questa cura nella preparazione della parte lo rendeva «the most an Original, and the strictest Observer of Nature, of all his Contemporaries. He borrow'd from none of them: His Manner was his own».⁹⁸ Nelle sue creazioni egli non solo era originale, ma anche: «a Pattern to others, whose greatest Merit was that they had sometimes tolerably imitated him».⁹⁹ Cibber stesso si riconosce debitore di Doggett, specie per alcune parti che assunse dopo il ritiro di quest'ultimo. Tra queste il già citato Fondlewife, divenuto uno dei maggiori successi di Cibber, e che pure Aston dichiara di aver imitato.¹⁰⁰

Cibber racconta che il collega riteneva la commedia l'unico genere in grado di dar voce alla natura, mentre pensava che la tragedia, con il suo linguaggio astruso e gli inutili orpelli, allontanasse dalla vita reale: per questo motivo Doggett, quando dirigevano insieme il Drury Lane, avrebbe voluto limitare le rappresentazioni delle tragedie, con ciò però dimostrando una scarsa considerazione dei gusti del pubblico.¹⁰¹ Cibber precisa che un motivo più prosaico dell'avversione del socio per la tragedia erano le spese per i costumi e gli accessori, questione alla base di estenuanti discussioni con l'altro co-manager Thomas Wilks.¹⁰² D'altronde, informa Cibber, Doggett «was one of those close Oeconomists whom Prodigals call a Miser».¹⁰³ E a proposito del suo rapporto con il denaro, nel 1740 l'anonimo autore di *The Laureat* lo ricorda come «ever busied in Stock-jobbing [...] gaming in Exchange Alley».¹⁰⁴

97. Cfr. [D. GARRICK], *An Essay on Acting: in which will be consider'd the mimical behaviour of a certain fashionable faulty actor, and the laudableness of such unmannerly, as well as inhuman proceedings. To which will be added, a short criticism on his acting Macbeth*, London, W. Bickerton, 1744, p. 10.

98. «Il più originale e il più rigoroso osservatore della natura tra tutti i suoi contemporanei. Non imitava nessuno di loro: la sua maniera era proprio sua» ([CIBBER], *An Apology for the Life*, cit., p. 406).

99. «Un modello per gli altri, che al massimo potevano vantare di essere riusciti talvolta a imitarlo in modo passabile» (ivi, p. 406).

100. Cfr. ivi, p. 168; ASTON, *A Brief Supplement to Colley Cibber*, cit., p. 22.

101. Cfr. [CIBBER], *An Apology for the Life*, cit., pp. 186-187.

102. Cfr. ivi, p. 187.

103. «Era uno di quei rigorosi economizzatori che i prodighi chiamano spilorci» (ivi, p. 394).

104. «Sempre impegnato a fare affari [...] a giocare a Exchange Alley» (*The Laureat: or, the Right side of Colley Cibber, Esq; containing, explanations, amendments, and observations, on a book intituled 'An Apology for the Life, and Writings of Mr. Colley Cibber' [...]*, London, J. Roberts, 1740, p. 75).

Sotto il profilo caratteriale, Cibber lo descrive come un uomo «so immovable in his Opinion of whatever he thought was right or wrong, that he could never be easy under any kind of Theatrical Government, and was generally so warm in pursuit of his Interest that he often out-ran it». ¹⁰⁵ Doggett si trovò spesso e per lunghi periodi senza occupazione perché, prosegue, egli non era «able to bear, in common with others, the disagreeable Accidents that in such Societies are unavoidable». ¹⁰⁶ Un temperamento che potrebbe spiegare perché Doggett riprese spesso l'attività di giro e perché, non volendo sottostare all'ordine della regina Anna che impose come socio del Drury Lane l'attore Barton Booth, nel 1713 lasciò il teatro e ingaggiò una estenuante battaglia legale contro i co-managers dato che voleva continuare a percepire i dividendi senza lavorare. ¹⁰⁷ Una decisione che forse non era intesa come definitiva, ma che lo divenne con la sua morte nel 1721.

In apertura dello scritto di Aston più volte citato, questi dichiara di voler denunciare le lacune e gli ingiusti giudizi formulati da Cibber nell'*Apology* pubblicato sette anni prima. A proposito di Doggett, afferma che questi «cannot reasonably be so censur'd; for whoever decry'd him, must inevitably have laugh'd much, whenever he saw him act». ¹⁰⁸

Il ritratto che egli delinea della personalità di Doggett è ben diverso da quello fatto da Cibber: «[he] was a little, lively, spract Man, [...] His Behaviour modest, chearful, and complaisant. [...] I have had the Pleasure of his Conversation for one Year, when I travell'd with him in his strolling Company, and found him a Man of very good Sense, but illiterate». ¹⁰⁹ Aggiunge che «he was the most faithful, pleasant Actor that ever was», e ricorda che non aveva bisogno di ricorrere a trucchi per catturare l'attenzione degli spettatori poiché «while they gaz'd at him, he was working up the Joke, which broke out

105. «Così inamovibile nella sua opinione su qualunque cosa pensasse giusta o sbagliata, da non riuscire mai ad accettare con facilità alcun tipo di gestione teatrale, e quando perseguiva il suo interesse si accalorava talmente da oltrepassare spesso i limiti» ([CIBBER], *An Apology for the Life*, cit., p. 187).

106. «Capace di sopportare, come gli altri, gli sgradevoli accidenti che in queste società sono inevitabili» (ibid.).

107. Cfr. *ivi*, pp. 371-376, 389-397.

108. «Non può ragionevolmente essere così censurato; poiché chiunque lo abbia criticato, senza dubbio deve aver riso molto ogni volta che lo ha visto recitare» (ASTON, *A Brief Supplement to Colley Cibber*, cit., p. 14).

109. «[Egli] era un uomo minuto, vivace e sveglio [...] il suo comportamento era modesto, allegro e conciliante. [...] Ho avuto il piacere di frequentarlo per un anno, quando ho viaggiato con lui e la sua compagnia di giro, e l'ho trovato un uomo di grande buonsenso, ma illetterato» (*ivi*, p. 15). Aston aveva ricevuto un'istruzione di livello molto più alto di Doggett, che viene definito illetterato perché talvolta sbagliava la grafia di alcune parole.

suddenly in involuntary Acclamations and Laughter.—Whereas our modern Actors are fumbling the dull Minutes, keeping the gaping Pit in Suspence of something delightful a coming,—*Et parturiunt Montes, nascitur ridiculus Mus*». ¹¹⁰

Nonostante i diverbi con il socio Wilks, per Doggett i costumi non erano semplici accessori ma elementi essenziali del personaggio, come attesta Cibber: «In dressing a Character to the greatest Exactness he was remarkably skilful; the least Article of whatever Habit he wore seem'd in some degree to speak and mark the different Humour he presented; a necessary Care in a Comedian, in which many have been too remiss or ignorant». ¹¹¹ Per il personaggio del *broker* Money-trap in *The Confederacy*, commedia di John Vanbrugh del 1705 dalla lunga fortuna scenica, Doggett

wore an old thread-bare black coat, to which he had put new cuffs, pocket-lids, and buttons, on purpose to make its rustiness more conspicuous. The Neck was stuffed so as to make him appear round shouldered, and gave his head the greater prominency; his square-toed shoes were large enough to buckle over those he wore in common, which made his legs appear much smaller than usual. ¹¹²

Al trucco riservava un'attenzione non inferiore, come avrebbe riferito a Thomas Wilkes un collega di Doggett di cui non viene precisata l'identità: «he could with the greatest exactness paint his face so as to represent the ages of seventy, eighty, and ninety distinctly». ¹¹³ Aston rimarca le abilità mimiche e linguistiche dell'attore definendolo «the best Face-player and Gesticulator, and a thorough Master of the several Dialects». ¹¹⁴ Perizia mimica al servizio di una

110. «L'attore più leale e piacevole che sia esistito [...] mentre lo fissavano, stava preparando la battuta che li avrebbe colti all'improvviso, scatenando risa e acclamazioni involontarie – mentre gli attori moderni la tirano per le lunghe, tengono la platea a bocca aperta in attesa che arrivi qualcosa di divertente – *I monti hanno le doglie del parto, nascerà un ridicolo topo*» (ivi, pp. 15-16). La locuzione latina è di Orazio (*Ars poetica*, 139).

111. «Era straordinariamente abile nel vestire un personaggio con la massima esattezza; il minimo particolare di qualunque abito indossasse sembrava in qualche modo parlare e sottolineare il diverso carattere che presentava; una cura necessaria in un comico, che molti invece trascurano o ignorano» ([CIBBER], *An Apology for the Life*, cit., p. 406).

112. «Indossò un cappotto nero vecchio e logoro a cui aveva aggiunto dei nuovi coprimani, tasche a patta e bottoni per renderlo ancora più malconcio. Il collo era imbottito in maniera da farlo sembrare con le spalle rotonde e la testa più grande; le scarpe a punta quadrata erano grandi abbastanza da allacciarsi sopra quelle che indossava di solito, facendo sembrare le sue gambe molto più sottili» (T. WILKES, *A General View of the Stage*, London-Dublin, J. Cote-W. Whetstone, 1759, p. 147).

113. «Egli riusciva a truccarsi il viso con la massima esattezza e dimostrare con esattezza l'età di settanta, ottanta, novant'anni» (ibid.).

114. «L'attore con le migliori gestualità e mimica facciale e un assoluto maestro nei vari dialetti» (ASTON, *A Brief Supplement to Colley Cibber*, cit., p. 16).

comicità sempre controllata: «he could be extremely ridiculous without stepping into the least Impropiety».¹¹⁵

Il testimone di Wilkes racconta inoltre che Sir Godfrey Kneller affermò che l'attore «excelled him in Painting; for, that could only copy nature from the originals before him, but he [Doggett] could vary them at pleasure, and yet keep a close likeness».¹¹⁶ Il pittore sarebbe vincolato al soggetto che deve riprodurre sulla tela mentre l'attore mostra diverse sfaccettature del suo modello riuscendo a esserne fedele.

Kneller fu tra i pochi pittori del suo tempo a ritrarre degli attori: tra questi Thomas Betterton ed Elizabeth Barry, entrambi raffigurati non in ruolo a mezzo busto. Non deve stupire troppo che i due dipinti siano gli unici ad aver tramandato l'effigie degli attori più famosi dell'epoca. Il ritratto, infatti, diventerà uno strumento di autopromozione per gli attori (e di conseguenza per i pittori) solo qualche decennio più tardi grazie soprattutto a David Garrick, di cui abbondano ritratti privati e in ruolo.¹¹⁷

Per quanto riguarda Thomas Doggett, l'estensore della voce del *Biographical Dictionary of Actors* esclude che ci siano giunte immagini riferibili a lui con certezza.¹¹⁸ Viene considerata spuria un'incisione in cui un danzatore sta eseguendo con grande energia la *Cheshire Round*, una sorta di giga che Aston informa l'attore eseguisse con particolare maestria, mentre Cibber parla di «particular Dances, [...] of Humour, [in which] he had no Competitor».¹¹⁹ L'immagine è stata messa in relazione con un dipinto di cui scrive lo stesso Aston, un ritratto di Doggett nel personaggio eponimo di *Sauny the Scott* che si troverebbe alla taverna *Duke's Head* a Lynn Regis nel Norfolk.¹²⁰ In *Thomas Doggett Pictur'd*, Walter Lion esclude che vi sia alcun nesso tra il ritratto di cui parla Aston e l'incisione del danzatore, che ritiene eseguita nel diciannovesimo secolo sulla

115. «Egli poteva essere estremamente ridicolo senza cadere nella minima esagerazione» ([CIBBER], *An Apology for the Life*, cit., p. 406).

116. «Lo superava nella pittura perché egli poteva copiare la natura solo dagli originali che aveva di fronte, mentre [Doggett] poteva variarli a piacimento, e tuttavia mantenerne la somiglianza» (WILKES, *A General View*, cit., p. 147).

117. Su questo tema, con specifico riferimento a Garrick, si veda M.C. BARBIERI, *Garrick interpreta Garrick. L'attore in viaggio e i suoi ritratti scenici*, in *Sguardi sul teatro. Saggi di iconografia teatrale*, a cura di R. GUARDENTI, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 62-73. Si veda anche M.I. ALIVERTI, *La naissance de l'acteur moderne*, Paris, Gallimard, 1998.

118. Cfr. *A Biographical Dictionary of Actors*, cit., vol. iv, pp. 450-451.

119. Cfr. ASTON, *A Brief Supplement to Colley Cibber*, cit., p. 15. «In danze particolari, di spirito, [nelle quali] egli non aveva rivali» ([CIBBER], *An Apology for the Life*, cit., p. 406).

120. Cfr. ASTON, *A Brief Supplement to Colley Cibber*, cit., p. 16. *Sauny the Scott* è l'adattamento della commedia di Shakespeare *The Taming of the Shrew*, approntato da John Lacy nel 1667. Sauny corrisponde a Grumio, servo di Petruchio, che Lacy aveva adattato per sé.

base dell'incisione che compare sul frontespizio di «The Cobbler of Preston», commedia del 1716 in cui Doggett non ebbe parte alcuna.¹²¹

Nello stesso volume viene pubblicata la riproduzione di un ritratto a figura intera di Doggett, forse nei panni del consigliere Nincompoop in *Love for Money* di Thomas D'Urfey (fig. 1). Eseguito dallo scozzese Thomas Murray, il dipinto è datato intorno al 1691, l'anno della prima rappresentazione della commedia che segnò l'esordio londinese di Doggett, come già ricordato. L'opera, di grandi dimensioni, è conservata almeno dalla metà dell'Ottocento nel castello di Sherborne nel Dorset, e dall'inizio del secolo scorso è esposta nella *entrance hall*. Il dipinto presenta la snella figura di Nincompoop nell'interno di una dimora borghese come fosse in visita e in attesa di essere ricevuto, come fa pensare il cappello che tiene in mano. Indossa un rigido cappotto a righe, completamente allacciato, con maniche a tre quarti dai larghi e vistosi paramani da cui spuntano le maniche della marsina, mentre sul capo ha una parrucca scura dalla foggia austera. La postura e le braccia distese lungo i fianchi, leggermente contratte, esprimono un'impazienza e un timore malcelati, mentre lo sguardo verso l'osservatore lo mostra un po' accigliato.

Si tratta del primo di una lunga e variegata serie di mariti cornificati che Doggett porterà in scena nel corso della carriera, come racconta nello «Spectator» Joseph Addison:

If an alderman appears upon the stage, you may be sure it is in order to be cuckolded. An husband who is a little grave or elderly, generally meets with the same fate. Knights and baronets, country squires, and justices of the quorum, come up to town for no other purpose. I have seen poor Doggett cuckolded in all these capacities.¹²²

In *Love for Money* è un marito che facilita in ogni maniera le relazioni sociali dell'adorata moglie per lenire la solitudine di cui soffre enormemente.

Un'immagine che a mia conoscenza non è mai stata ricondotta a Doggett riguarda proprio il personaggio di Shylock, raffigurato all'interno della citata edizione delle opere shakespeariane del 1709, la prima che conteneva illustrazioni. Oltre alle caratteristiche innovative a cui ho accennato, Jacob Tonson

121. Cfr. W. LION, *Thomas Doggett Pictur'd: An Enquiry into the Claims to Authenticity of the Few Supposed Representations from Life of this Famous Comedian and such Idea of His Physical Appearance and Personality [...]*, London, The Company of Watermen & Lightermen of the River Thames, 1980, pp. 25-34.

122. «Se un consigliere appare sul palcoscenico, potete star certi che è per essere cornificato. Un marito un po' austero o anziano di solito va incontro allo stesso destino. Cavalieri e baronetti, gentiluomini di campagna, e giudici di pace, vengono in città per nessun altro scopo. Ho visto il povero Doggett cornificato in tutte queste vesti» («The Spectator», 1° agosto 1712, in *The Spectator; with Notes and a General Index*, Philadelphia, Hickman and Hazzard, 1822, p. 535).

aveva infatti voluto che ogni dramma recasse un'acquaforte sull'antiporta del frontespizio come nelle edizioni francesi delle opere di Corneille, Racine e Molière di qualche decennio prima.¹²³

Dato che l'iconografia shakespeariana quasi non esisteva, il disegnatore che «si apprestava ad illustrare i drammi di Shakespeare non poteva rifarsi, o copiare *tout court*, nessun modello preesistente».¹²⁴ Per i drammi allestiti con frequenza (adattamenti compresi) era abbastanza semplice individuare un momento topico dal punto di vista dello spettacolo che potesse essere valido anche sotto il profilo iconografico, mentre per le opere che non venivano rappresentate era solo la lettura del testo a guidare. Per *MV* fu scelta la scena del processo, che occupa quasi per intero il IV atto pure nella versione di Granville (fig. 2).¹²⁵ Una scelta che avrà molta fortuna nell'iconografia successiva, anche quando il referente sarà dichiaratamente spettacolare.

La scena si svolge in una sontuosa sala consiliare al centro della quale, sul fondo, il Doge siede su un trono sopraelevato attorniato da due file di senatori. In primo piano sulla destra, Shylock brandisce il coltello con la mano destra ed esibisce il contratto con la sinistra. Indossa un abito tardo secentesco di gusto spagnolo costituito da un corto mantello con colletto indossato su una marsina e brache decorate con nastrini, capelli lunghi ricadenti sulle spalle, mustacchi e pizzetto. Alla sua destra, quasi di spalle, Portia travestita da avvocato perora la causa di Antonio tendendo le braccia verso il doge. A sinistra, in primo piano, abbigliati alla moda primo settecentesca, Antonio e Bassanio sono rivolti verso Shylock, a cui il secondo tende il sacchetto con i ducati. Al centro della scena, china sul tavolo, Nerissa travestita da cancelliere redige un documento. Il ghigno beffardo di Shylock e il sorriso appena accennato di Antonio e Bassanio sembrano corroborare l'ipotesi che l'illustratore o forse chi gli ha suggerito il soggetto da raffigurare, volesse conferire alla scena una velatura ironica. Suggerita dal testo di Shakespeare e/o dalla messinscena di *JV*?

Disponendo di un ritratto di Doggett nel dipinto di Murray, credo si possa sostenere con maggiore convinzione l'ipotesi che almeno nella figura di Shylock – il cui viso nonostante il trucco sembra compatibile con quello dell'attore in *Nincompoop* – l'illustrazione dell'edizione Tonson contenga un riferimento

123. Cfr. M.C. BARBIERI, *Immagini del personaggio nelle prime edizioni shakespeariane*, in *Attori di carta. Motivi iconografici dall'antichità all'Ottocento*, a cura di R. GUARDENTI, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 141-142.

124. Ivi, p. 147.

125. Hammelmann ritiene che François Boitard sia l'autore di tutti i disegni della serie, attribuzione che altri studiosi accolgono con formula dubitativa, benché concordino sul ruolo avuto dall'artista nell'impresa. L'incisore potrebbe essere Elisha Kirkall (cfr. H.A. HAMMELMANN, *Shakespeare's First Illustrations*, «Apollo», LXXXVIII, 1968, pp. 1-4).

spettacolare a *JV*.¹²⁶ A mio avviso non è indispensabile cercare nell'acquaforte altre prove a sostegno di questa ipotesi: la discrasia che si può rilevare, per esempio, nell'aver raffigurato Bassanio troppo giovane rispetto a Betterton potrebbe provare solo che Shylock e forse il suo interprete hanno impresso un segno maggiore nella memoria del pubblico e, in modo conscio o meno, nel disegnatore o in colui che ha guidato la sua mano.

La velatura ironica ravvisata nell'acquaforte della scena del processo, esaminata poc'anzi, nell'illustrazione dell'edizione del 1714 vira verso una più marcata ilarità (fig. 3).¹²⁷ Identica alla precedente nell'impianto compositivo, qui il Doge accenna a un sorriso e le figure dei senatori si animano come stessero discutendo. Anche Shylock sorride, beffardo, mentre le espressioni del volto e i gesti di Antonio e Bassanio sono più definiti: il primo sorride in modo più aperto e indica i documenti sul tavolo del cancelliere, mentre il gesto deittico del secondo sembra diretto al sacchetto, ovvero all'offerta dei ducati reiterata più volte nel testo. L'illustrazione non è corretta dal punto di vista filologico; non vi è, infatti, un momento preciso nel quale i personaggi possono aver assunto queste posizioni in contemporanea, ma ciò non ne inficia il valore.

L'incisione del 1709 è la prima raffigurazione di Shylock, forse anche dell'interprete. Può invece essere ritenuta la prima descrizione del personaggio quella contenuta nella ballata *The Forfeiture (La penale)*, pubblicata dall'ex *boy actor* Thomas Jordan nel 1663-1664 ma forse risalente a qualche anno prima.¹²⁸ Nella ballata, che narra in forma semplificata l'intreccio di *MV*, i personaggi della commedia non vengono mai menzionati per nome, nemmeno Shylock, che viene chiamato 'Jew' e così tratteggiato: «His beard was red, his face was made / Not much unlike a Witches; / His habit was a Jewish gown, / That would defend all weather: / His chin turn'd up, his nose hung down, / And both ends met together».¹²⁹ Tra gli studiosi che considerano Richard Burbage

126. Stuart Sillars in un'accurata analisi dell'impianto compositivo della figurazione, in merito al criterio adottato da Boitard per la scelta del soggetto sostiene che essa «rests on his own reading» («si fonda sulla sua lettura»), con ciò escludendo anche solo la possibilità che l'immagine contenga un riferimento spettacolare a *The Jew of Venice* (S. SILLARS, *Shakespeare Seen: Image, Performance and Society*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, p. 199).

127. Per la nuova edizione le immagini furono tutte ridisegnate dal francese Louis du Guernier (e incise da Elisha Kirkall) perché il formato dell'edizione era stato ridotto.

128. Cfr. T. JORDAN, *The Forfeiture: A Romance*, in *A Royal Arbor of Loyal Poesie: consisting of poems and songs [...] composed by Tho. Jordan*, London, Printed by R.W. for Eliz. Andrews, 1664, pp. 113-116, anche in versione digitale in <http://eebo.chadwyck.com> (ultimo accesso: 2 febbraio 2021). Per un profilo biografico di Thomas Jordan v. *Oxford Dictionary of National Biography*, s.v., nella versione on line: <https://www.oxforddnb.com> (ultimo accesso: 10 luglio 2021).

129. «La sua barba era rossa, la sua faccia era / non troppo diversa da quella di una strega; / il suo abito era una gabbana ebraica, / che protegge da qualsiasi tempo: / il mento curvato all'insù,

il creatore di Shylock, alcuni ritengono che sia proprio l'attore a essere qui ritratto con il costume e la truccatura del personaggio.¹³⁰

Lelyveld ritiene che l'idea che Shylock in scena fosse connotato da barba e capigliatura rosse derivi anche, o sia stata corroborata, da alcuni versi che nella prima metà dell'Ottocento il critico letterario e noto falsificatore di documenti antichi John Payne Collier aggiunse all'ode *A Funeral Elegy on the Death of the Famous Actor, Richard Burbage* del 1619.¹³¹ Nella sua 'interpolazione', Collier tesse le lodi di alcune interpretazioni dell'attore che non erano state comprese nell'*Elegy*: «Heart-broken Philaster, and Amintas too, / Are lost forever; with the red-hair'd Jew / Who sought the bankrupt merchant's pound of flesh, / By woman-lawyer caught in his own mesh».¹³² Nulla vieta, conclude Lelyveld, che il primo Shylock e gli attori che un secolo dopo tornarono a interpretarlo si presentassero in scena *red hair'd*, ma non sono i versi di Jordan né, tantomeno, quelli di Collier a provarlo.¹³³

Sono invece dei documenti iconografici ad aver suggerito a John Moore alla metà del secolo scorso che la creazione di Shylock, e di altri personaggi shakespeariani, sia stata influenzata dalla Commedia dell'Arte.¹³⁴ Lo studioso ne tratta in *Pantaloon as Shylock*, saggio in cui la sua posizione sull'argomento risulta più equilibrata di quanto il titolo preannunci:

not for a moment should anyone suggest that Shakespeare *based* his Shylock upon Pantaloon. It is obvious that there were other current traditions of avaricious fathers

il naso all'ingiù, / con le estremità che si toccano» (*The Forfeiture*, cit., p. 113).

130. Su questi temi, si vedano J.R. WILSON, *Hath Not a Jew a Nose? Or, the Danger of Deformity in Comedy*, in *New Readings of 'The Merchant of Venice'*, a cura di H. SERRA, Newcastle Upon Tyne, Cambridge Scholars Press, 2013, pp. 131-161; M.C. LINTHICUM, 'My Jewish Gaberdine', «Publications of the Modern Language Association of America», XLIII, 1928, 3, pp. 757-766; e ID., *Costume in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries*, Oxford, Clarendon Press, 1936.

131. Cfr. LELYVELD, *Shylock*, cit., p. 7. L'ode è conservata a San Marino (California), Huntington Library, MS HM 198, ff. 99-101 e trascritta in *English Professional Theatre, 1530-1660*, a cura di H. BERRY, W. INGRAM e G. WICKHAM, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 181-183.

132. «Philaster dal cuore spezzato, e anche Amintas, / sono perduti per sempre; con l'ebreo dai capelli rossi / che pretendeva la libbra di carne del mercante in bancarotta, / da una donna-avvocato caduta nella sua rete» (J.P. COLLIER, *Memoirs of the Principal Actors in the Plays of Shakespeare*, London, The Shakespeare Society, 1846, p. 53). Ripercorre la vicenda della falsificazione del documento G.P. JONES, *A Burbage Ballad and John Payne Collier*, «The Review of English Studies», XL, 1989, 159, pp. 393-397.

133. Cfr. LELYVELD, *Shylock*, cit., p. 8.

134. In particolare, l'incisione che raffigura il Magnifico (Pantalone) in *Compositions de rhetorique de M. Don Arlequin [...]*, Lyon, s.i.t., 1601, livre III, p. 50, riprodotta in J.R. MOORE, *Pantaloon as Shylock*, «Boston Public Library Quarterly», I, 1949, 1, p. 32.

and cruel Jews and bloody-minded usurers to draw upon. [...] Shakespeare knew the *commedia dell'arte* exceedingly well, drew upon it when he liked, and assumed that his audience would catch his reference to it.¹³⁵

Thomas Jordan conclude *The Forfeiture* con due versi raramente citati nei quali esprime il timore per qualcosa che si annuncia o che forse è già accaduto, la riammissione degli ebrei: «I wish such Jews may never come / to England, nor to London».¹³⁶ Saranno i nuovi arrivati a fornire, come già visto, nuovi spunti e forse anche un rinnovato interesse per la messinscena di *MV*, sia pure nell'adattamento di Granville.

Dopo Doggett, gli ottimi attori che interpretarono Shylock finché *JV* tenne il palcoscenico si ispirarono sicuramente alla sua interpretazione.¹³⁷ La commedia fu ritenuta adatta anche al pubblico delle fiere: William Pinkethman la presentò a Southwark nel 1711 (con il sottotitolo *The Femal Lawyer*), William Bullock nel 1719 a Greenwich. Nel 1724 Aston propose invece alla Blue Post Tavern un *medley* (di cui era specialista) che comprendeva il duetto *Shylock and Antonio*.

Lo stesso Macklin, prima di restituire alle scene «the Jew that Shakespeare drew», si era cimentato nell'interpretazione di un personaggio ebreo di chiaro stampo comico-farsesco. Si trattava di Mordecai in *The Harlot's Progress* (1733), bizzarra *ballad opera* di Theophilus Cibber ispirata all'omonimo ciclo pittorico di William Hogarth, che dal 1737 grazie a lui godette di una rinnovata fortuna.¹³⁸

135. «Nessuno dovrebbe suggerire, nemmeno per un momento, che Shakespeare abbia basato il suo Shylock su Pantalone. È ovvio che vi erano altre tradizioni di padri avari, ebrei crudeli e maligni usurai a cui attingere. [...] Shakespeare conosceva molto bene la commedia dell'arte, vi attingeva quando voleva e presumeva che il suo pubblico avrebbe colto i riferimenti ad essa» (ivi, p. 34).

136. «Spero che questi ebrei possano non venire mai / in Inghilterra, e nemmeno a Londra» (JORDAN, *The Forfeiture*, cit., p. 40).

137. Benjamin Griffin tra il 1715 e il 1721, Anthony Boheme dal 1722, John Ogden dal 1728 e John Arthur nel 1739.

138. Cfr. M.C. BARBIERI, *La carriera teatrale di 'A Harlot's Progress' di William Hogarth*, «Drammaturgia», XIII / n.s. 3, 2017, p. 156 e passim.



Fig. 1. Thomas Murray, Thomas Doggett nella parte di Deputy Nincompoop in *Love for Money: or, The Boarding School* di Thomas D'Urfey, 1691 ca., olio su tela (Dorset, Sherborne Castle, © Sherborne Castle Estates).



Fig. 2. Elisha Kirkall (da François Boitard), La scena del processo in *The Merchant of Venice* (iv 1), 1709, acquaforte (in *The Works of Mr. William Shakespear* [...], London, Jacob Tonson, 1709, vol. II, p. 523).



Fig. 3. Elisha Kirkall (da Louis du Guernier), La scena del processo in *The Merchant of Venice* (iv 1), 1714, acquaforte (in *The Works of Mr. William Shakespear* [...], London, Jacob Tonson, 1714, vol. II, p. 141).