

MARIA CHIARA BARBIERI

LA CARRIERA TEATRALE DI *A HARLOT'S PROGRESS*
DI WILLIAM HOGARTH

1. *La carriera di Theophilus Cibber*

All'età di quasi trent'anni, nel 1732 Theophilus Cibber spera di avere finalmente la possibilità di vedere riconosciute le sue qualità imprenditoriali dopo anni vissuti all'ombra del padre Colley, uno dei tre *actor-managers* che da circa tre decenni governano il teatro Drury Lane di Londra. Il potente 'triumvirato' composto, oltre che da Cibber, da Robert Wilks e Barton Booth si sta infatti dissolvendo per motivi anagrafici e Theophilus ritiene di essere il legittimo e più qualificato candidato alla conduzione del teatro. Ecco le sue credenziali:

I have my self upwards of Thirteen Years been endeavouring, with indefatigable Pains and Study, to make my self useful to the Company. And *the Indulgence I have met with from the Town has prompted me to proceed* [...]. But I studied not to be an Actor alone; from my first setting out, I endeavour'd to make my self acquainted with the MANAGEMENT of the THEATRE (*which has many Parts.*) This I made some Progress in, and the four Summers that I had the Direction of the Company, the Actors got more Money than ever they had for some Years past.¹

Wilks muore nel settembre 1732, Booth nel maggio 1733, mentre Cibber cede al figlio la sua *share* per la stagione 1732-1733 per la somma di quattrocento-quarantadue sterline, limitandosi in quella stagione a recitare come salariato. Sotto il profilo giuridico e logistico le prospettive a lungo termine del Drury

1. «Da oltre tredici anni, con impegno e studio instancabili, cerco di rendermi utile alla compagnia. *La benevolenza della cittadinanza mi ha incoraggiato ad andare avanti* [...]. Ma io non ho studiato per essere solo un attore; fin dall'inizio, mi sono sforzato di conoscere il sistema di GESTIONE del TEATRO (che ha molti aspetti). In ciò ho fatto qualche progresso, e nelle quattro estati in cui ho diretto la compagnia, gli attori hanno guadagnato più che negli anni precedenti» (T. CIBBER, *A Letter from Theophilus Cibber, Comedian, to John Highmore, Esq.*, London, s.i.t., 1733, p. [1]). Quando non diversamente indicato le traduzioni sono mie.

Lane sono buone perché nella primavera del 1732 i tre impresari erano riusciti a ottenere il rinnovo ventennale della patente regia e del contratto d'affitto del terreno su cui si trova il teatro, con conseguente aumento del suo valore di mercato.² Lontano dalle scene da tempo per motivi di salute, Booth pensa che questo sia il momento migliore per vendere la sua *share* a John Highmore, ricco uomo d'affari appassionato di teatro, che per prudenza ne acquista solo metà pur amministrandola interamente. Wilks lascia invece ogni decisione alla moglie che alla sua morte decide di affidare il cinquanta per cento della sua parte al pittore John Ellys. Il rinnovato triumvirato di impresari che all'inizio della stagione 1732-1733 assume la gestione del Drury Lane è evidentemente male assortito. Cibber junior ritiene di essere l'unico in grado di dirigere il teatro, ma i soci non sono d'accordo con lui.

Unico maschio sopravvissuto dei dodici figli di Colley e dell'attrice e cantante Catherine Shore, a sedici anni egli aveva lasciato il Winchester College per entrare nella compagnia co-diretta dal padre dove gradualmente aveva ottenuto visibilità e l'apprezzamento del pubblico recitando un'ampia gamma di personaggi di secondo e terzo piano.³

Grazie alla sua caparbità, nel 1723 il giovanissimo Theophilus, affiancato dal nipote di Wilks, riesce a ottenere la gestione della compagnia del Drury Lane durante il periodo estivo, la 'bassa stagione' dei teatri cittadini. È un incarico non particolarmente prestigioso, anche ostico, soprattutto perché quello è un periodo in cui il teatro drammatico soffre la concorrenza del teatro d'opera. Theophilus la ritiene comunque un'ottima occasione per mettersi in luce. Sotto la direzione dei due giovani, che devono versare al *management* un contributo per l'uso di costumi, scenografie e accessori, non vengono allestiti solo spettacoli di repertorio ma anche una serie di opere nuove (*tre mainpieces*

2. Fin dal 1660 a Londra solo due teatri dispongono dell'autorizzazione regia per esercitare l'attività drammatica. Una delle due patenti, quella legata al Drury Lane, dal 1709 non ha più validità permanente e necessita pertanto di periodico (e per nulla automatico) rinnovo. Cfr. R.D. HUME-J. MILHOUS, *The Silencing of Drury Lane in 1709*, «Theatre Journal», xxxii, 1980, 4, pp. 427-447; R.D. HUME, *Henry Fielding and the London Theatre 1728-1737*, Oxford, Clarendon Press, 1988, pp. 142-144. Nonostante le imposizioni della legge, negli anni successivi al 1728 alcuni teatri non autorizzati riuscirono a esercitare la propria attività e a competere efficacemente con quelli patentati.

3. Theophilus Cibber nasce a Londra il 25 novembre 1703 durante la storica 'Grande tempesta' che si abbatte con violenza distruttiva sull'Inghilterra meridionale. Muore il 27 ottobre 1758, in circostanze per qualche verso simili, nel naufragio della nave che lo sta portando in Irlanda. Per un approfondito profilo biografico v. la voce a lui dedicata 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. III (1975), pp. 242-260.

e due *afterpieces*), tre riprese abbastanza impegnative e tre nuovi adattamenti.⁴ Cibber stesso è autore degli adattamenti dell'*Henry IV* di Shakespeare, che però cade alla prima rappresentazione, e dell'*afterpiece* di John Thurmond *Apollo and Daphne*. Il successo di una programmazione così coraggiosa sarebbe importante per Theophilus perché non sono solo le *summer seasons* ad adagiarsi anno dopo anno su di un repertorio ripetitivo, ma anche le lunghe e intensive stagioni 'regolari': in quella appena conclusa il Drury Lane e il Lincoln's Inn Fields di John Rich, l'altro teatro patentato, hanno allestito rispettivamente solo sei e cinque nuove pièces.

La programmazione estiva risente spesso dell'assenza o della presenza discontinua di alcuni attori i quali, essendo in quel periodo liberi da obblighi contrattuali, talvolta hanno impegni che li portano nelle città di provincia (addirittura in Irlanda), nelle località termali e a settembre nelle fiere londinesi. Non basta a compensare le assenze l'intenso impegno dei due giovani come attori poiché essi non sono quasi mai la principale attrazione degli spettacoli. La crescente difficoltà nell'allestimento delle nuove pièces e nei rapporti con gli autori (soprattutto a causa del carattere instabile e arrogante di Theophilus) induce infine i triumviri del Drury Lane ad anticipare al 16 agosto la conclusione della stagione 'sperimentale', nel timore che possa diventare economicamente fallimentare.⁵

Negli anni successivi egli continua a recitare al Drury Lane e dal 1727 diventa assistente di Robert Wilks nella supervisione delle prove e nella preparazione degli attori. Aggiunge numerosi tasselli al suo repertorio, spesso ruoli da comprimario al fianco del padre.⁶ Da segnalare il personaggio che lo rese più famoso, Pistol nella II parte di *Henry IV* di Shakespeare, che interpretò nel 1727, e la creazione nel 1731 della parte di George Barnwell in *The Merchant of London* di George Lillo.

4. Il programma di una serata comprendeva un dramma in cinque atti (commedia o tragedia) e un *afterpiece* in due atti: una pantomima, una farsa, o uno degli spettacoli che venivano compresi nella vasta e mutevole categoria degli *entertainments*. Numeri di danza, musica e canto venivano eseguiti all'inizio, dopo il *mainpiece* e a conclusione della serata.

5. Cfr. W.J. BURLING, *Theophilus Cibber and the Experimental Summer Season of 1723 at Drury Lane*, «Theatre History Studies», VII, 1987, pp. 3 e ss. L'esperienza viene giudicata positivamente dai curatori della voce dedicata a Theophilus Cibber in *A Biographical Dictionary of Actors*, cit., vol. III, p. 242.

6. Per esempio in *The Relapse* di John Vanbrugh (Theophilus è Young Fashion, il padre Lord Foppington), in *Love Last Shift* di Colley Cibber (Snap e Sir Novelty), in *Othello* di Shakespeare (Roderigo e Cassio), in *The Man of Mode* di George Etherege (Young Bellair e Sir Flopping Flutter), *The Old Batchelor* di William Congreve (Sir Joseph e Fondlewife), in *The Alchemist* di Ben Jonson (Dapper e Subtle). Si possono menzionare inoltre Teague in *The Committee* di Robert Howard, Pearmain in *The Recruiting Officer* di George Farquhar, e molti altri personaggi di nuove pièces di scarsa fortuna.

Quando, dopo anni di sospensione, il Drury Lane torna a organizzare la *summer season*, la gestione viene nuovamente affidata alle cure di Theophilus, questa volta con successo.

La fine degli anni Venti vede un miglioramento generale negli affari dei teatri drammatici londinesi: alla parabola ascendente della pantomima si aggiunge lo straordinario successo della *Beggar's Opera* di John Gay rappresentata al Lincoln's Inn Fields il 28 gennaio 1728.⁷ Spettacolo, è noto, che costituì un volano dell'attività teatrale della città con effetti che si protrassero per quasi un decennio.

2. La carriera di William Hogarth

È noto inoltre come la *Beggar's Opera* abbia dato un grande impulso anche alla carriera di William Hogarth, che raggiunse fama e popolarità grazie al dipinto di una scena dello spettacolo (prodotto in cinque versioni) basato su di uno schizzo eseguito durante la prima, inaspettatamente lunga serie di repliche della *ballad opera* nella primavera del 1728.

L'idea di realizzare i sei quadri della *Harlot's Progress* (*La carriera di una prostituta*), il suo primo ciclo pittorico, nacque da riflessioni e da suggestioni cronachistiche e letterarie analoghe a quelle che avevano portato Gay a scrivere la *Beggar's Opera*.⁸ Il pittore scelse con grande acume gli elementi da assemblare in ognuno dei dipinti, la maggior parte dei quali doveva essere di immediata comprensione e riconoscibilità per tutti i londinesi. La descrizione che segue privilegia gli aspetti che resero subito popolare la storia della protagonista della *Harlot's Progress*.

Il ciclo inizia con l'arrivo a Londra di una ragazza di campagna in cerca di una onesta occupazione (fig. 1). Appena scesa dalla diligenza ha già attirato l'attenzione di due loschi individui. La donna melliflua che la accarezza è Mother Needham, tenutaria di uno di più noti bordelli della città, mentre dalla soglia della locanda sembra già pregustarla il colonnello Francis Charteris, ba-

7. Rappresentata per sessantatré sere, le repliche della *Beggar's Opera* sarebbero sicuramente state ancora più numerose se non fosse iniziata la stagione delle beneficate, che nei mesi primaverili interrompeva la normale programmazione dei teatri.

8. Eseguito tra il 1731 e il 1732, l'intero ciclo viene distrutto in un incendio nel 1755. La bibliografia sull'opera pittorica e incisoria di Hogarth è sconfinata, comprendendo anche numerosi studi specifici sulla *Harlot's Progress*. Nel 1995 il Courtauld Institute di Londra ha ospitato una mostra sul ciclo: si veda il catalogo *William Hogarth's 'A Harlot's Progress': A London Life in Six Acts*, a cura di S. BUSH, R. SQUIRE e D. O'CONNOR, London, Courtauld Institute Galleries, [1995?].

ro e brutale stupratore seriale, da anni al centro della cronaca giudiziaria.⁹ Gli è accanto il ruffiano di fiducia John 'Trusty Jack' Gourlay, pronto a offrirgli i consueti servizi. La ragazza volge le spalle al reverendo e questi a lei, interessandosi ad altro. Tra i bagagli vi è una cesta da cui penzola il collo di un'oca destinata a un parente di Londra che, come la giovane, non arriverà a destinazione, e un baule su cui sono stampigliate le cifre «M. H.»: il nome forse è Mary, oppure Moll, uno dei tanti con cui venivano chiamate le prostitute, mentre il cognome è Hackabout, come verrà precisato in seguito.

Diventata la mantenuta di un ricco ebreo, Moll vive in una confortevole dimora (fig. 2).¹⁰ Il protettore le fa una visita inaspettata mentre sta intrattenendosi con un giovane amante. La cameriera fa uscire di soppiatto l'amante ancora in parte svestito, mentre Moll distrae il protettore schioccando le dita, esibendo sorriso e altre grazie e al contempo mandando all'aria con un piede il tavolino. L'ebreo, l'elegante servetto di colore e la scimmietta infiocchettata sobbalzano per la sorpresa e per il fragore delle stoviglie che si rompono. Sulla parete di fondo sono appesi due grandi quadri che raffigurano episodi dell'Antico Testamento.

Moll abita ora in una stamberga della zona malfamata di Drury Lane (fig. 3). Seduta sul bordo del letto a baldacchino sorride mostrando all'osservatore un orologio da tasca che segna le 11,45 (nel dipinto originale le 12,15): non si è ancora accorta dell'irruzione di sir John Gonson (famoso magistrato di cui era nota anche l'effigie) e dei poliziotti che la arresteranno. Moll ha accanto a sé una cameriera sifilitica senza naso e un gatto cacciatore di topi molto meno esotici del servetto e della scimmietta che aveva prima. Tra i tanti particolari degni di

9. Condannato e graziato numerose volte, l'ufficiale era soprannominato 'Rape-Master General of Britain'. Su di lui furono scritti vari *pamphlets* e satire tra cui una biografia corredata di ritratto dal titolo *The Life of Colonel Don Francisco* pubblicata nel marzo del 1730. Per approfondimenti cfr. R. PAULSON, *Hogarth, The 'Modern Moral Subject' 1697-1732*, Cambridge, The Lutterworth Press, 1991, pp. 241-246.

10. I ricchi ebrei godevano di buona fama presso le prostitute. Nella *Beggar's Opera* la prostituta Slammekin ricorda: «I, madam, was once kept by a Jew; and bating their Religion, to Women they are a good sort of People» («Io, signora, una volta sono stata la mantenuta di un ebreo, e religione a parte, con le donne sono persone perbene»). J. GAY, *The Beggar's Opera. As it is Acted at the Theatre-Royal in Lincolns-Inn Fields*, London, John Watts, 1728, II 4. Paulson pensa che Hogarth scelga la figura di un ebreo perché è un *outsider* (come Moll, ma più fortunato) in cerca di affermazione e di riconoscimento sociale. I dipinti di grandi maestri del passato, la mantovana cristiana, la parrucca alla moda e la barba rasata sono i suoi *status symbols*. Cfr. PAULSON, *Hogarth, The 'Modern Moral Subject'*, cit., pp. 266-268. Per un'analisi del personaggio dell'ebreo nell'opera di Hogarth si veda anche D.H. SOLKIN, *The Excessive Jew in 'A Harlot's Progress'*, in *Hogarth: Representing Nature's Machines*, a cura di F. OGÉE, D. BINDMAN, D. WAGNER, Manchester and New York, Manchester University Press, 2001, pp. 217-235.

nota, alcune boccette sul davanzale a sinistra segnalano la malattia venerea probabilmente già contratta (nella tavola precedente Moll esibiva alcuni nèi posticci, tipico mascheramento dei segni della sifilide); una valigia che sporge dalla sommità del baldacchino recante il nome del bandito James Dalton giustiziato nel 1730;¹¹ la copia di una lettera pastorale, con cui il vescovo di Londra Edmund Gibson aveva chiesto l'abolizione delle mascherate, usata per appoggiarci il burro sullo sgabello che funge da tavolino del tè; una zuppiera da *punch* sul tavolo a destra e, a terra, un boccale che conferma l'ubicazione della casa.

La carriera è ormai in caduta libera: Moll sta scontando la condanna ai lavori forzati nella prigione di Bridewell assieme a prostitute, bari e mezzane (fig. 4). Prima di una teoria di reclusi che battono la canapa su grossi ceppi di legno, Moll viene severamente redarguita dal carceriere mentre una donna alle sue spalle la sta derubando. La cameriera senza naso ghigna soddisfatta infilandosi calze e scarpe della padrona.

Con l'agonia e la morte di Moll si consuma in una squallida stanza l'ultimo atto della tragedia (fig. 5). La cameriera si è accorta dell'imminenza o dell'avvenuto decesso della donna e cerca invano di richiamare l'attenzione del dottor Richard Rock e del dottor Jean Misabuin (detto Monsieur Pilule), due famosi ciarlatani che non perdevano mai l'occasione di rivendicare, anche sugli organi di stampa, la maggiore efficacia dei rispettivi rimedi contro le malattie veneree. Accanto a Moll, avvolta come in un bozzolo nelle coperte essudative, il figlioletto osserva perplesso il pentolino abbandonato sul fuoco mentre, sul lato opposto, una donna sta rovistando nel baule.

L'epilogo della carriera di Moll va in scena in una taverna con la celebrazione della sua grottesca veglia funebre (fig. 6). Al centro campeggia la bara circondata dai partecipanti alla cerimonia. Sono quasi tutti alticci: il cappellano della prigione di Fleet intento a ispezionare le parti intime della donna che gli è seduta accanto, la prostituta che piange e si lamenta con la mezzana perché le duole un dito, quella che si guarda allo specchio, quella che accetta le *avances* di un uomo per rubargli il fazzoletto, la mezzana seduta nell'angolo a destra, che urla disperatamente forse perché la fiaschetta del brandy è ormai vuota. Sembra invece più sobria e all'erta la cameriera senza naso, che difende bottiglia e bicchiere appoggiandoli sul coperchio della bara. L'orfano vestito a lutto se ne sta seduto ai piedi del feretro, intento a riavvolgere lo spago della sua trottole. Il cappello rotondo a tesa larga appeso alla parete in fondo sembra riportare l'osservatore a dove la storia ha avuto inizio e da dove forse è già

11. Il rapinatore James Dalton aveva ricevuto la sentenza di condanna capitale lo stesso giorno in cui il colonnello Charteris, anch'esso condannato a morte, ma per stupro e falsa testimonianza, era stato per l'ennesima volta graziato dal re.

ricominciata. Potrebbe appartenere alla giovane rispettosamente china sulla bara, l'unica persona che Hogarth vuole che veda la defunta in volto. Sul co-perchio, appoggiato di traverso, è fissata una targa dove si legge «M. Hackabout Died Sept 2 1731 Aged 23».

Hackabout è un nome che allude alla professione mercenaria (*hack-writer* veniva definito il pennivendolo, per esempio) ma Hogarth lo sceglie anche e soprattutto perché è il nome di una nota prostituta. Il 6 agosto 1730 il «Grub-Street Journal» aveva informato che nel corso di una retata compiuta qualche giorno addietro nelle *night-houses* della zona di Drury Lane erano stati portati davanti al giudice numerosi tenutari, ruffiani, prostitute, ladruncoli e taglia-borse. L'arresto di quattro prostitute, poi condannate ai lavori forzati nel carcere di Bridewell, era stato raccontato con precisione:

[...] 3 of them were taken at 12 or 1 o'clock, exposing their nakedness in the open street to all passengers, and using most abominable filthy expressions; the 4th was the famous Kate Hackabout (whose brother was lately hang'd at Tyburn) a woman noted in and about the Hundreds of Drury, for being a very Termagant, and a terror, not only to the civil part of the neighborhood by her frequent fighting, noise, and swearing in the streets in the night-time, but also to other women of her own profession, who presume to ply or pick up men in her district, which is half one side of the way in Bridges-street.¹²

Se Hogarth lesse la notizia in questo giornale, forse notò che nella colonna attigua vi era riportato il seguente annuncio: «Colonel Chartres and his Lady being perfectly reconciled to each other, [...] and he having cashired his man trusty Jack and others of his evil agents, they are to be presented to their majesties one day this week».¹³ Non vi erano collegamenti tra i due, ma il colon-

12. «[...] tre di loro furono arrestate alle dodici o all'una, per strada esibirono le loro nudità ai passanti pronunciando le più abominevoli sconcezze; la quarta era la famosa Kate Hackabout (il cui fratello è stato recentemente impiccato a Tyburn) una donna nota non solo nei vicoli del rione di Drury per essere una teppista che scatena risse in continuazione, che schiamazza e bestemmia per strada di notte terrorizzando non solamente la gente civile del quartiere, ma anche le donne della stessa professione che cercano di esercitare o adescare gli uomini nella sua zona, ossia metà di un lato di Bridges street» («The Grub-Street Journal», 6 agosto 1730, 31, p. 2). La notizia era stata originariamente pubblicata su «The Daily Post» del 3 agosto. Il fratello di Kate Hackabout era stato giustiziato il 25 febbraio di quell'anno per un reato che gli aveva fruttato il contenuto delle tasche dei rapinati, tra cui un orologio. Cfr. PAULSON, *Hogarth, The 'Modern Moral Subject'*, cit., p. 244.

13. «Il colonnello Chartres e la sua signora, essendosi perfettamente riconciliati, [...] e avendo egli allontanato il suo uomo *trusty* Jack e altri malvagi procuratori, saranno presentati alle loro maestà un giorno di questa settimana» («The Grub-Street Journal», cit., p. 2). La notizia era stata originariamente pubblicata sul «St. James's Evening Post» del 4 agosto 1730.

nello, ancora una volta impunito, era colpevole di aver contribuito a creare molte Moll Hackabout.

L'idea di realizzare il primo ciclo pittorico e di trarne delle incisioni nacque in Hogarth soprattutto dal desiderio di dare una svolta alla propria carriera. Nelle *Autobiographical Notes* egli racconta che nonostante la forte richiesta di piccole scene di conversazione, genere a cui si dedicava da quando si era sposato, quel tipo di soggetti «was not sufficiently paid to do every thing my family requir'd». ¹⁴ Pertanto, aveva deciso di intraprendere una «new way of proceeding, viz painting and Engraving moder[n] moral Subject a Field unbroke up in any Country or any age». ¹⁵ A proposito dell'enfasi con cui l'artista rivendica il merito di aver introdotto il nuovo soggetto pittorico, Frederick Antal sostiene che, con l'aggettivo 'modern', il pittore «naturally referred [...] to *his own morality*, that is, the by now developed middle-class morality». ¹⁶ È dunque il tema dei vizi della borghesia contemporanea, e il modo con cui viene presentato, a costituire secondo lo storico l'elemento di novità rivendicato da Hogarth. ¹⁷

È stato inoltre notato come il pittore, parlando di «new way of proceeding», possa alludere anche al proposito di controllare l'intero ciclo produttivo della sua attività, di cui Hogarth poco più avanti parla chiaramente dicendo che «by small sums from many by means of prints which I could Engrav from my Picture myself I could secure my Property to myself». ¹⁸ L'integrazione dell'attività pittorica, incisoria e commerciale fu davvero la formula vincente per il progresso – anche economico – della carriera di Hogarth, che tuttavia fu conseguito più gradualmente di quanto sperasse il pittore. Hogarth voleva evitare quanto accadeva da tempo e che ora stava succedendo con le incisioni della *Beggar's Opera*, i cui guadagni venivano decurtati dagli alti costi della distri-

14. «Non era sufficientemente remunerativa per le necessità della mia famiglia» (W. HOGARTH, *Autobiographical Notes*, British Library Add., ms. 27991, f. 31b, in *The Analysis of Beauty with the Rejected Passages from the Manuscript Drafts and Autobiographical Notes*, a cura di J. BURKE, Oxford, Clarendon Press, 1955, p. 216).

15. «Nuovo modo di procedere, ovvero la pittura e l'incisione di moderni soggetti morali, un campo inesplorato in ogni paese ed epoca» (ibid.).

16. «Naturalmente si riferiva [...] alla propria moralità, ossia, alla ormai ben delineata moralità della classe media» (F. ANTAL, *The Moral Purpose of Hogarth's Art*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», xv, 1952, 3-4, p. 172. Il corsivo è mio).

17. Cfr. PAULSON, *Hogarth, The 'Modern Moral Subject'*, cit., in partic. il cap. *Contexts (Visual and Verbal) for the 'Harlot'*, pp. 256-300. Sull'influenza della produzione italiana cinquecentesca: H. KUNZ, *Italian Models of Hogarth's Picture Stories*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», xv, 1952, 3-4, pp. 136-168, in partic. p. 137.

18. «Ricavando piccole somme da molti attraverso le stampe che potevo incidere io stesso dalla mia pittura potevo garantirmi la loro proprietà» (HOGARTH, *Autobiographical Notes*, cit., f. 32, in *The Analysis of Beauty*, cit., p. 216).

buzione imposti dai *printsellers*, spesso responsabili anche della stampa e della vendita sottobanco di copie piratate.¹⁹

Per questa nuova impresa, che il pittore condusse senza intermediazioni di sorta, egli adottò una strategia di marketing improntata all'*understatement* e tesa a limitare la produzione di incisioni per poterne controllare la distribuzione.²⁰ Questa strategia creò intorno alla *Harlot's Progress* e alla sottoscrizione delle incisioni un'aura di mistero. Il 10 aprile 1731 furono consegnate ai sottoscrittori milleduecentoquaranta copie della serie, un numero che non bastava a soddisfare la curiosità e le richieste crescenti, soprattutto quelle dei tanti che non avrebbero potuto permettersi l'acquisto degli originali. A questo proposito George Vertue, testimone di quei giorni, ricorda come i dipinti e le incisioni della *Harlot's Progress* avessero «captivated the Minds of most People persons of all ranks & conditions from the greatest Quality to the Meanest». ²¹ Così, alla fine del mese erano state messe in vendita copie autorizzate dall'autore – di qualità inferiore – corredate di didascalie esplicative che confermavano l'identità di alcuni dei personaggi raffigurati.²² Ma anche questo non bastò, continua Vertue, poiché «no Sooner were these publisht but several Copies were made by other. hands & dispersd all over the Countries». ²³

La velocità con cui le copie piratate incominciarono a diffondersi provò l'insuccesso del tentativo di arginare il fenomeno, anche se le innumerevoli copie illegali, le citazioni e le rielaborazioni iconografiche contribuirono ad accrescere ulteriormente la popolarità del pittore.²⁴

Il pubblico cui Hogarth si rivolgeva era quello che aveva portato al trionfo la *Beggar's Opera*, che leggeva con assiduità quotidiani e *journals* che infor-

19. Cfr. PAULSON, *Hogarth, The 'Modern Moral Subject'*, cit., pp. 90-93.

20. Nella primavera del 1731 ebbe inizio la raccolta delle sottoscrizioni per le incisioni della *Harlot's Progress* senza darne alcun avviso sulla stampa: il primo annuncio, pubblicato in forma anonima su «The Daily Post» il 14 gennaio 1732 e poi ripetuto nei giorni successivi, informava quanti avevano già sottoscritto l'acquisto sui tempi di consegna delle stampe, aggiungendo che non si accettavano nuove sottoscrizioni. L'annuncio della data di consegna delle incisioni, fissata per il 10 aprile, venne replicato su vari organi di stampa per tutto il mese di marzo, insieme a informazioni relative a una seconda, molto limitata campagna di sottoscrizioni. Cfr. *ivi*, pp. 301-311.

21. «Affascinarono la mente di tanta gente, persone di tutti i ranghi e condizioni, dal cetto più alto al più basso» (G. VERTUE, *Note Books*, Oxford, The Walpole Society, 1933-1934, vol. III, p. 58, cit. in J. UGLOW, *Hogarth* (1997), London, Faber & Faber, 2002, pp. 211-212).

22. Cfr. PAULSON, *Hogarth, The 'Modern Moral Subject'*, cit., p. 309.

23. «Non appena queste furono pubblicate molte altre copie furono realizzate da altre mani e diffuse ovunque, in tutti i paesi» (VERTUE, *Note Books*, cit., p. 58, cit. in UGLOW, *Hogarth*, cit., p. 212).

24. Cfr. F. DABHOIWALA, *The Appropriation of Hogarth's Progresses*, «Huntington Library Quarterly», LXXV, 2012, 4, p. 579. Hogarth continuò a non gradire la pratica del plagio e si impegnò in prima persona nella promozione dell'*Engravers' Copyright Act*, approvato dal Parlamento nel 1735.

mavano sui fatti e sui protagonisti della cronaca rosa, nera e giudiziaria e che alimentava la produzione letteraria incentrata sui medesimi temi.²⁵ Ciò che il pittore non aveva valutato bene era la vastità di tale pubblico.

Date le premesse, non stupisce l'interesse per *A Harlot's Progress* di Grub-Street, una strada «much inhabited by writers of small histories, dictionaries, and temporary poems whence any mean production is called *grubstreet*».²⁶ Sulla scia del successo della serie, librai e *hack-writers* si misero al lavoro. Il 21 e il 24 aprile furono pubblicati due *pamphlets*, uno in prosa e l'altro in versi.

Il frontespizio del primo, *The Progress of a Harlot. As she is described in Six Prints, by the Ingenious Mr. Hogarth* (London, Rayner, 1732), contiene un sommario in sei punti che, sia pure con qualche libertà, segue gli eventi illustrati nelle stampe. Già nella prima delle quarantotto pagine del volume si scopre però che la prostituta di cui si narra la storia c'entra poco o nulla con quella di Hogarth: solo nell'ultima pagina lo scritto si riallaccia frettolosamente alla fine tragica della protagonista della serie. Evidentemente l'autore, per risparmiare tempo e fatica, ricicla materiale trovato in qualche cassetto. Benché si tratti di un'applicazione non particolarmente raffinata della truffa del mattone, il racconto piace e viene presto ripubblicato.²⁷

Il secondo *pamphlet* gode di un successo editoriale ancora maggiore, con quattro edizioni in poco più di due settimane e un aumento di prezzo da uno a due scellini. Il suo titolo è *The Harlot's Progress, or the Humours of Drury Lane. In Six Cantos, Being the tale of the noted Moll Hackabout, in Hudibrastick Verse, containing her whole Life; which is a key to the Six Prints lately publish'd by Mr. Hogarth* (London, Dickinson, 1732). In un'epistola dedicatoria pubblicata nella seconda edizione, l'autore attesta la correttezza filologica della sua fonte affermando di non aver tratto ispirazione da alcuna musa alata, ma di essersi servito della visione diretta dell'opera del pittore. Robert E. Moore, a mia conoscen-

25. Ampia, per esempio, la letteratura sulle vite scandalose di famose prostitute: *Authentick Memoirs of the Life Intrigues and Adventures of the Celebrated Sally Salisbury. With True Characters of Her Most Considerable Gallants. By Capt. Charles Walker* (1723); *The History of the Life and Intrigues of that Celebrated Courtezan, and Posture-Mistress, Eliz. Mann, alias Boyle, alias Sample, Commonly call'd, The Royal Sovereign. Who departed this Life 26 May, Written by Capt. Johnson* (1724). Cfr. J. RICHETTI, *Popular Fiction before Richardson, 1700-39*, Oxford, Clarendon Press, 1969, pp. 35-39.

26. «Perlopiù abitata da scrittori di modesti libri di storia, di dizionari e poesie d'occasione da cui l'uso di definire *grubstreet* ogni produzione mediocre» (S. JOHNSON, *A Dictionary of the English Language: in which the words are deduced from their originals, and illustrated in their different significations by examples from the best writers: to which are prefixed, a history of the language, and an English grammar. By Samuel Johnson, LL.D. in Two Volumes. The Sixth Edition* (1755), London, J.F. et al., 1785⁶, vol. I, s.v.).

27. Cfr. R.E. MOORE, *Hogarth's Literary Relationships*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1948, pp. 29-31.

za l'unico studioso ad aver analizzato e descritto i due testi, afferma che il secondo si attiene in linea di massima alla vicenda illustrata da Hogarth, ma ne dà una versione infarcita di scurrilità dimostrando di rivolgersi – ancor più chiaramente del precedente *pamphlet* – ai tanti amanti della letteratura erotica e pornografica.²⁸ Visto il successo, all'inizio di maggio l'autore pubblica *The Progress of a Rake*, un *pendant* a *The Harlot's Progress* a cui anche Hogarth probabilmente stava già pensando.

La contiguità della concezione pittorica di Hogarth con il teatro viene efficacemente espressa in un brano molto citato delle *Autobiographical notes*: «Subjects I consider'd as writers do [...] my Picture was my stage, and men and women my actors, who were by Mean of certain Actions and express[ions], to Exhibit a dumb shew».²⁹ È un principio adottato in tutta la sua opera, che nei cicli pittorici trova una più esplicita applicazione.

I drammaturghi non si affrettarono a scrivere trasposizioni teatrali di *A Harlot's Progress* anche se dal ciclo trassero presto degli spunti. *The Covent-Garden Tragedy* di Henry Fielding, *afterpiece* rappresentato al Drury Lane il 1° giugno 1732 (con Theophilus Cibber nella parte di Lovergirlo), viene considerato da alcuni studiosi il primo testo teatrale dove compaiono personaggi e situazioni direttamente collegabili alla *Harlot's Progress*.³⁰ Lo spettacolo non venne replicato e il 5 giugno il «Daily Post» ne spiegò il motivo: «both the Author and the Actors being unwilling to continue any Piece contrary to the Opinion of the Town».³¹ L'opinione pubblica, secondo la stampa periodica, non aveva gradito che la vicenda fosse ambientata in un bordello e che alcuni personaggi risultassero troppo 'reali', ossia riconoscibili. Ne nacque una *querelle* con Fielding nel corso della quale un corrispondente del «Grub-Street Journal» rilevò come nell'epilogo, per il tramite del personaggio del poeta, l'autore si rivolga alle signore dei palchi dicendo loro «without any ceremony, that there's no difference betwixt the

28. Cfr. *ivi*, pp. 31-34.

29. «Ho considerato i soggetti come fanno gli scrittori»; «il mio dipinto è il mio palcoscenico, e gli uomini e le donne sono i miei attori che, attraverso certe azioni e espressioni, si esibiscono in una pantomima» (HOGARTH, *Autobiographical notes*, cit., f. 10, in *The Analysis of Beauty*, cit., p. 209).

30. Sono di questo parere PAULSON, *Hogarth, The 'Modern Moral Subject'*, cit., pp. 317-319, e MOORE, *Hogarth's Literary Relationships*, cit., pp. 95-99. Secondo Robert Hume è invece improbabile che Fielding abbia potuto attingere alle immagini della *Harlot's Progress* perché ritiene che il testo fosse stato completato prima della loro diffusione (HUME, *Henry Fielding*, cit., p. 133 nota 53).

31. «Poiché né l'autore né gli attori vogliono replicare una pièce contraria all'opinione pubblica» (in *The London Stage, 1660-1800. A Calendar of Plays, Entertainments and Afterpieces, together with Casts, Box-Receipts, and Contemporary Comment*, III. to. I. 1729-1747, a cura di A.H. SCOUTEN, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1961, p. 223).

best of them, and the *bawdy-house trulls* they had been seeing on the Stage; and that, pretend what they would, they were all a parcel of *downright arrant whores*».³²

Il 13 novembre 1732 il «Daily Advertiser» segnalò la pubblicazione e l'imminente messa in scena della commedia *The Harlot* di Charlotte Charke, l'ultima figlia di Colley Cibber e sorella di Theophilus.³³ Del contenuto non sappiamo nulla perché l'annuncio è l'unica traccia rimasta della commedia.

Nel febbraio 1733 furono pubblicate due *ballad operas* con chiarissimi riferimenti al ciclo della *Harlot's Progress*. La prima è di Henry Potter e si intitola *The Decoy. An Opera. As it is Acted at the New Theatre in Goodman's Fields* (London, Osborn, 1733). Lo spettacolo venne pubblicizzato sui quotidiani e andò in scena il 5 febbraio come *The Decoy, or The Harlot's Progress, A New Ballad Opera*, titolo più descrittivo e attraente per il riferimento ai dipinti di Hogarth e al genere della *ballad opera*.³⁴ Composta da tre atti e cinquantadue arie, *The Decoy* ha una durata che consentì al teatro di programmarlo come unico spettacolo della serata. Le musiche delle arie, come in tutte le *ballad operas*, non sono originali e vennero scelte attingendo a fonti eterogenee. Nella dedica l'autore ne illustra il tema e traccia il fine morale:

I have endeavour'd in this Piece to shew the *general Decoy* of Mankind, how Innocence is betray'd, and how soon Folly takes Place. I have attempted to shew [...] what Traps are laid to ensnare young ignorant Girls, unacquainted with the Town. [...] I have expos'd the Vicious, and made them sensible of their Follies.³⁵

La vicenda si svolge in gran parte in un bordello di Londra e si conclude nel carcere di Bridewell dove le prostitute devono scontare una condanna ai lavo-

32. «Senza tante cerimonie, che non vi è differenza tra le migliori di loro e le *puttane dei bordelli* che hanno visto sul palcoscenico; e che per quanto fingano che non sia così, rimangono un mucchio di *grandissime baldracche*» ('PUBLICUS', «The Grub-Street Journal», 20 luglio 1732, in Henry Fielding, *The Critical Heritage*, a cura di R. PAULSON e T. LOCKWOOD, London, Routledge & Kegan Paul, 1969, p. 58).

33. Charlotte Cibber Charke nasce a Londra il 13 gennaio 1713, debutta al Drury Lane diretto dal padre nel 1730 e vi rimane fino al 1733. In seguito recita in compagnie anche di giro e nelle fiere, spesso in ruoli *en travesti* che richiedono gli abiti maschili che usa anche nella vita privata. Alterna o associa alla professione di attrice una miriade di altre attività: è impresaria teatrale, burattinaia, cameriera, maga nelle fiere e ostessa; è inoltre autrice di tre commedie rappresentate, di alcuni romanzi e dell'autobiografia *A Narrative of the Life of Mrs. Charlotte Charke* pubblicata nel 1755. Diseredata dal padre, muore in povertà il 6 aprile 1760.

34. Cfr. *The London Stage*, cit., p. 269.

35. «In questa pièce mi sono sforzato di mostrare l'*inclinazione all'inganno* del genere umano, come l'innocenza venga tradita, e come a essa succeda la stoltezza. Ho cercato di mostrare [...] quali trappole vengano tese per adescare le giovani ignare fanciulle, non avvezze alla città. [...] Ho smascherato i viziosi, e resi coscienti dei loro errori» (*The Decoy*, cit., p. [1]).

ri forzati. Ma come nel finale della *Beggar's Opera* il protagonista condannato alla pena capitale riceve la grazia perché la *ballad opera* non è una tragedia (lo dice il personaggio dell'Attore),³⁶ così in *The Decoy* le prostitute vengono liberate e la rappresentazione si chiude con un allegro canto corale. È un finale privo dei sottotesti ironici della *Beggar's Opera*, che inoltre si colora di un edificante paternalismo quando il personaggio del Capitano raccomanda alle donne di tornare all'umile ma onesto mestiere che svolgevano prima di smarrire la retta via.

Potter riuscì a ottenere buoni proventi grazie al *poet's benefit* assegnato ai drammaturghi quando (se) lo spettacolo raggiungeva la terza ed eventualmente la sesta e la nona replica. Può sembrare un risultato modesto, ma all'epoca una nuova pièce veniva ritenuta un buon successo – soprattutto per l'autore, che non riceveva altri compensi – se resisteva in palcoscenico almeno fino alla terza recita. Non vi è notizia di alcuna ripresa, ma il testo venne ristampato nel 1744.

Il *Register of Books*, pubblicato mensilmente sul «Gentleman's Magazine», nel febbraio 1733 segnalò l'uscita di *The Jew Decoy'd, or the Progress of a Harlot. A New Ballad Opera of Three Acts. The Airs set to Old Ballad Tunes*. L'annuncio precisava che il volume conteneva «a curious frontispiece»:³⁷ una riproduzione di scarsa qualità della seconda tavola di *A Harlot's Progress*.

Il prologo è recitato dal Time-teller: un personaggio che, come egli stesso dice, ha il compito «to shew / Wat [sic!] has been done, the manner, wher [sic!], and how, / Between the scenes of the ensuing piece»³⁸ e che nel prosieguo dichiara apertamente «on what foundation we have built our Play; / From the keen satyr in sly Hogar[t]h's prints, / We own we took for most that follows – hints. / *The Harlot's Progress* – Not a face I spy, / But knows the subject full as well as I».³⁹ Dopo i ragguagli del Time-teller sull'antefatto (in sostanza, il contenuto della prima stampa di Hogarth), circa metà della pièce è ambientata nella casa dove Moll Hackabout vive mantenuta dal ricco ebreo Ben Israel. Più precisamente si svolge nel *boudoir* (come nella stampa di Hogarth pubblicata nel frontespizio). Qui ad alcune azioni, come il tavolino rovesciato dalla prostituta quando il protettore la coglie in compagnia dell'amante, si aggiun-

36. Cfr. GAY, *The Beggar's Opera*, III.

37. «The Gentleman's Magazine, or Monthly Intelligencer and Historical Chronicle», III, febbraio 1733, p. 106. Il «Daily Advertiser» del 14 febbraio precisava che il volume era in vendita da quel giorno. Cfr. MOORE, *Hogarth's Literary Relationships*, cit., p. 34 nota 8.

38. «Di mostrare cos'è accaduto, il modo, il luogo e il motivo, tra le scene della seguente pièce» (*The Jew Decoy'd, or the Progress of a Harlot* [...], London, W. Rayner, 1733, p. 4).

39. «Su quali fundamenta è costruito il dramma; / Dalla tagliente satira delle ingegnose stampe di Hogarth, / Ammettiamo di aver tratto spunti per gran parte di ciò che segue. / *The Harlot's Progress* – nessuno, son certo / conosce il soggetto bene quanto me» (ibid.).

gono invenzioni pantomimiche di sapore farsesco. Il tono si incupisce quando la scena si sposta a Bridewell. Lo squallore del carcere e la crudeltà dei suoi abitanti – da quella dei rissosi secondini a quella delle compagne di Moll, che la deridono spietatamente – mal si conciliano con la frivolezza delle musiche e dei testi delle canzoni (diciotto, complessivamente) che si alternano all'azione drammatica. Secondo Moore, soprattutto in questa seconda parte il contrasto tra il tono amaro del testo e quello delle arie non riesce a creare – almeno sulla pagina – un effetto ironico e straniante simile a quello ottenuto dalla *Beggar's Opera*, altro ovvio modello di *The Jew Decoy'd*. È forse questo il motivo, ipotizza lo studioso, che gli impedì di approdare al palcoscenico. La pièce non venne rappresentata ma fu ristampata come la *ballad opera* esaminata poc'anzi.⁴⁰

Nell'introduzione della parte di *The London Stage* curata da Arthur Scouten si menziona la pantomima *The Harlot's Progress* come lo spettacolo che avrebbe inaugurato il 13 marzo 1733 il Sadler's Wells, uno spazio convertito a teatro dopo essere stato adibito a sala per concerti per cinquant'anni.⁴¹ Non sono riuscite a reperire alcun dato che confermi la notizia. Secondo Mary Klinger, la pantomima, se mai andò in scena, potrebbe essere stata quella di Theophilus Cibber che verrà allestita al Drury Lane circa due settimane dopo.⁴²

3. *'The Harlot's Progress, or The Ridotto al Fresco'*

Stampato nel formato in quarto, il sottilissimo volume di *The Harlot's Progress, or The Ridotto al Fresco* di Theophilus Cibber, che qui si propone per la prima volta in versione italiana,⁴³ registra nei due frontespizi informazioni precise sulla data e sul luogo dove può essere acquistato al prezzo di sei scellini: sabato 31 marzo 1733, presso il teatro. L'acquirente è lo spettatore che si accinge ad assistere alla prima dello spettacolo. Nel secondo frontespizio l'autore dedica a «the Ingenious Mr. Hogarth» il suo *entertainment* che dichiara essere stato concepito sulla base dei famosi disegni.⁴⁴ Seguono dodici pagine. La quarta, non numerata, reca nella parte superiore l'elenco di personaggi e interpreti di *The Harlot's Progress*, in quella inferiore l'analogo elenco del *Ridotto al Fresco*: lega-

40. Cfr. MOORE, *Hogarth's Literary Relationships*, cit., pp. 34-36.

41. Cfr. *The London Stage*, cit., p. xxxix.

42. Cfr. M.F. KLINGER, *The Harlot's Progress [by] Theophilus Cibber. And, The Rake's Progress*, Los Angeles, William Andrews Clark Memorial Library, 1977, p. xv.

43. V. qui pp. 157-162.

44. Le incisioni che corredano alcune copie del volume, una di Theophilus Cibber nel ruolo di Ancient Pistol, l'altra dell'autoritratto di Hogarth mentre dipinge, furono inserite in seguito.

te da un filo narrativo piuttosto esile, le due parti tuttavia si susseguono senza soluzione di continuità. Le rimanenti otto pagine contengono il soggetto della pantomima privo di suddivisione in scene e composto da parti in prosa che descrivono l'azione e da sei arie in versi. Infine, nell'ultima pagina si annuncia che seguirà *The Judgment of Paris*: non serve aggiungere altro perché il *masque* è in repertorio da qualche mese e il pubblico perciò lo conosce.

Roger Fiske definisce *The Harlot's Progress* una «mixture of masque, ballad opera and pantomime»,⁴⁵ forse ritenendo che il termine 'pantomima' possa non rendere pienamente conto della sua natura ibrida. Viola Papetti invece sottolinea che nella prima metà del Settecento la pantomima inglese ebbe un carattere fortemente sperimentale che si esercitò nello «sfruttamento sistematico d'ogni esperienza passata, [nell']assimilazione rapida di ogni lezione, [in] una svelta contaminazione di linguaggi drammatici».⁴⁶

È ciò che si realizza in questo bizzarro «entertainment of grotesque pantomime». Cibber assembla elementi di varia provenienza in un'alternanza di azioni sceniche mimate e cantate. Gli ingredienti li trova vicino a sé, nella dispensa di casa o poco oltre. L'intreccio di base ricalca la storia di Moll Hackabout, che qui si chiama Kitty, 'raccontata' nelle stampe della *Harlot's Progress* di Hogarth. Delle sei immagini Cibber utilizza solo le prime quattro, come ha già fatto l'autore di *The Decoy, or The Harlot's Progress* allestita al Goodman's Fields un mese prima.⁴⁷ Condivide con quella *ballad opera* l'idea di rispettare la sequenza degli eventi solo fino alla scena del carcere: luogo che diventa drammaturgicamente funzionale all'accentuazione per contrasto dell'effetto prodotto dal magico capovolgimento del tragico finale previsto da Hogarth, noto a tutto il pubblico. La giocosa conclusione è coerente con il genere della pantomima e in qualche modo già preannunciata nel titolo con il riferimento al «Ridotto al Fresco», uno spazio mondano dove lo spettacolo si 'trasferisce' per concludersi con un festoso ballo in maschera.

I personaggi delle prime quattro stampe del ciclo hogarthiano sono tutti compresi nella pantomima e conservano i loro tratti originali (probabilmente senza proporsi come imitazioni di persone reali) a eccezione di uno, l'amante che nella seconda stampa fugge dal *boudoir* di Kitty al sopraggiungere del protettore (fig. 2). L'autore decide di trasformare, o di sostituire, l'amante occasionale con un innamorato fedele anche se improbabile: è Harlequin, che insegue il suo amore sbocciato a prima vista già nella prima scena percorrendo

45. «Miscela di masque, ballad opera e pantomima» (R. FISKE, *English Theatre Music in the Eighteenth-Century*, London, Oxford University Press, 1986, p. 108).

46. V. PAPPETTI, *Arlecchino a Londra. La pantomima inglese 1700-1728*, Napoli, Istituto universitario orientale, 1977, p. 11.

47. Cfr. p. 140.

ogni traiettoria possibile – e impossibile – dello spazio tridimensionale della scena. L'amore è il *passepertout* che gli dà accesso ovunque, anche nelle stanze di Kitty, moltiplicando in tale modo le occasioni di dar vita a lazzi, a pezzi di bravura acrobatica e contorsionistica e a numeri di arte magica, ma permettendogli inoltre di svolgere una funzione drammaturgica.

Alla scelta di drammatizzare in forma di 'dumb show' la *Harlot's Progress* fa riscontro, nel libretto, il rinvio alle singole immagini. Cibber sembra sollecitare lo spettatore a verificare non solo la corrispondenza dell'ambientazione scenografica con la relativa stampa, ma anche e soprattutto quella della disposizione scenica dei personaggi. All'apertura del sipario e nei cambi di scena, essi forse si mostrano per qualche momento in una posa raggelata da *tableau vivant*, perlomeno nelle mutazioni correlate alle stampe. Le ambientazioni 'hogarthiane', infatti, si alternano a scene di strada non sempre rilevanti dal punto di vista drammaturgico ma probabilmente in grado di dare ritmo e respiro allo spettacolo.⁴⁸

Oltre alle quattro scenografie che riproducono le immagini di Hogarth, lo spettacolo necessita pertanto di una scenografia che visualizzi lo spazio aperto e generico di una strada (utilizzata quattro volte) e di una raffigurante il luogo dove si svolge la mascherata finale.

Con riferimento all'ultima ambientazione, nel libretto l'autore dichiara di averla fedelmente tratta dal «Ridotto al Fresco», un padiglione riccamente decorato nei giardini londinesi di Vauxhall che nel periodo estivo ospitava spettacoli musicali di vario genere. Come per le stampe di Hogarth, ma in questo caso implicitamente, invita gli spettatori a verificare l'effettiva corrispondenza della scenografia con la loro immagine mnemonica e, forse, anche con l'incisione del 1732 intitolata *Ridotto al fresco, or The Humours of Spring Gardens* che potrebbe aver fornito suggerimenti allo stesso Cibber e allo scenografo (fig. 8). Oltre alle figure in primo piano di Harlequin e Scaramouche (nei popolarissimi ritratti dei comici dell'*Ancien Théâtre Italien* Evaristo Gherardi e Giuseppe Tortoriti), l'immagine e la lunga didascalia che ne suggerisce l'interpretazione propongono uno spazio di libertà carnevalesca nel quale «Lords and Ladies [...] walk with Jilts and Bullies, side by side», una «Tender Beauty Wedded to an old Decrepit Fumbler for the Sake of Gold [...] tempts some vig'rous Youth [...] in Hopes to steal an Heir», e dove le «Drury-Punks for Maiden Ladies pass, And Dress'd like Nimphs, decoy the Am'rous Ass».⁴⁹

48. Un respiro che, fa notare Jenny Uglow, Hogarth invece toglie gradualmente e deliberatamente: «Scene by scene, from the open air to the coachyard Hogarth tracked his heroine's increasing confinement down to her last tight space, her coffin» («Scena dopo scena, dallo spazio aperto della stazione di posta Hogarth ha registrato il progressivo isolamento della sua eroina fino all'ultimo angusto spazio, la bara» [UGLOW, *Hogarth*, cit., p. 209]).

49. «Lords e Ladies [...] camminano fianco a fianco a mantenate e protettori»; «Dolce bellez-

Lungi dal concludersi con la morte, la carriera di Kitty supera ogni incidente di percorso per aprirsi – senza ombra di ravvedimento da parte della giovane – a un nuovo e felice capitolo in un luogo dove la prostituzione era una delle principali attrazioni.

Per avere un'idea dello spazio scenico che nel 1733 ospitò *The Harlot's Progress, or The Ridotto al Fresco* è utile la ricostruzione assonometrica realizzata da Richard Leacroft su un disegno originale di Christopher Wren, l'architetto che aveva progettato il teatro (fig. 7).⁵⁰ Le modifiche a cui il Drury Lane era stato sottoposto dopo il 1674, quando era stato inaugurato, erano importanti (nel 1696 la profondità dell'*apron stage*, il proscenio, era stata ridotta ed era rimasta una sola coppia di porte d'ingresso in scena) ma non avevano cambiato strutturalmente lo spazio scenico. L'apparato scenografico era costituito da coppie di quinte piatte mobili (*wings*) che i servi di scena facevano scorrere nelle scanalature ancorate al pavimento e al soffitto (*grooves*), e completato da altrettanti bordi superiori manovrati dalla soffitta (*flies*). Lo stesso meccanismo regolava l'apertura dei teli che, congiunti nel mezzo, costituivano il fondale (*shutters* o *back-flats*). I cambi di scena, segnalati da un fischio del *prompter* (il suggeritore-direttore di scena) potevano essere effettuati in pochi attimi alla vista del pubblico; mentre il sipario, collocato tra l'ancora ampio *apron stage* e lo *scenic stage*, veniva calato nel corso dello spettacolo solo in casi eccezionali, ovvero quando l'apparato scenografico era particolarmente complesso. Preziosa anche la macchinaria che, in quegli anni, i teatri drammatici utilizzavano quasi esclusivamente per la pantomima, l'unico genere spettacolare che poteva garantire incassi più che sufficienti ad ammortizzare la spesa per nuovi dispositivi scenici e costumi.

In uno scritto su cui tornerò più avanti, Cibber asserisce che lo scenografo del teatro John Devoto era stato incaricato di approntare un nuovo apparato scenico per lo spettacolo già nel mese di gennaio, ma che i soci Highmore ed Ellys, approfittando della sua assenza, avevano bloccato i lavori probabilmente perché li consideravano troppo costosi.⁵¹ La locandina pubblicata il giorno

za sposata a un vecchio decrepito impotente per cupidigia [...] cerca di sedurre qualche giovane vigoroso [...] nella speranza di ricavarne un erede»; «sgualdrine di Drury passano per signorine altolocate, e abbigliate come ninfe, adescano l'infatuato idiota» (*Ridotto al fresco, or The Humours of Spring Gardens*, London, giugno 1732).

50. Cfr. R. LEACROFT, *The Development of the English Playhouse*, London e New York, Eyre Methuen, 1973, p. 95, fig. 63.

51. Cfr. CIBBER, *A Letter from Theophilus Cibber*, cit., p. 3. John Devoto (?-1752), pittore e scenografo nato in Francia da genitori italiani, si trasferisce in Inghilterra già nel 1708 e probabilmente lavora per John Rich al Lincoln's Inn Fields intorno al 1719. Dal 1723 è al Drury Lane dove rimane fino al 1733 quando passa al Goodman's Fields.

della prima rappresentazione sul «Daily Post», però, non menziona né le scene né i costumi, cui di solito non si mancava di accennare qualora fossero stati appositamente realizzati.⁵²

Presentata come *afterpiece*, *The Harlot's Progress, or The Ridotto al Fresco* era preceduta da una tragedia di cinque atti e seguita dal citato *The Judgment of Paris*, un *masque* andato in scena per la prima volta qualche mese prima e che probabilmente Cibber considerava un giusto completamento della serata dopo la pantomima.

Le sei arie non sono uniformemente distribuite nel tessuto drammaturgico. Le prime tre vengono cantate sullo sfondo della scena della locanda, che vede la fanciulla appena arrivata a Londra attirare l'attenzione della mezzana (I aria), del vecchio dissoluto e del suo ruffiano (rispettivamente II e III aria), e infine quella di Harlequin. Le altre tre sono eseguite nel *boudoir* dove la protagonista vive come mantenuta d'alto bordo del ricco ebreo. La IV e la V sono cantate da Kitty che esegue anche la VI in duetto con il suo protettore. Ogni aria descrive la natura, o più precisamente il vizio incarnato dal personaggio che la esegue, e vi si trovano ironia e sarcasmo non evidenziati nelle descrizioni delle azioni mimate del libretto. L'ultima aria ha un legame con gli accadimenti presenti e con quelli che si verificheranno nella parte successiva, che si svolge sullo sfondo di una girandola di cambi di scena e senza l'interpunzione di canzoni.

Sebbene anche le pantomime contenessero spesso brani cantati, le caratteristiche delle arie della *Harlot's Progress* di Cibber sono assimilabili a quelle delle *ballad operas*. Come già sottolineato, le melodie delle arie delle *ballad operas* non erano mai originali a differenza dei testi che invece venivano scritti appositamente. Le musiche erano quasi sempre quelle di popolari canzoni tradizionali, mentre più raramente derivavano da altre fonti come le opere in musica. Nelle edizioni a stampa delle *ballad operas*, le arie registrano come titolo il primo verso dei testi originali, una specie di cordone ombelicale non reciso che permette di collegarle alle melodie in assenza degli spartiti musicali, raramente pubblicati in questi volumi.⁵³ Anche le arie di *The Harlot's Progress, or The Ridotto al Fresco*, nel frontespizio attribuite a un 'friend' ma forse scritte da Cibber stesso, sono edite nel rispetto di questo criterio.

All'altezza del 1733, nei cinque anni di vita del fortunato genere spettacolare, a Londra sono state messe in scena e scritte varie decine di pièces che

52. Cfr. «The Daily Post», 31 marzo 1733, p. 1.

53. Oggi i titoli delle arie di solito permettono di risalire ai testi, pubblicati ripetutamente in raccolte antologiche, ma non sempre sono sufficienti per rintracciare le partiture di cui spesso non sono rimaste tracce.

possiedono le caratteristiche formali del modello di riferimento. Il persistente successo della *Beggar's Opera* probabilmente fa sì che il pubblico non identifichi le melodie solamente con quelle delle canzoni originarie, ma le colleghi soprattutto con la *Beggar's Opera* stessa. Da ciò consegue che l'autore di *The Footman* (1732) e quello di *The Jew Decoy'd* (1733), per esempio, possano aver scelto la musica di «Cold and Raw» più per la popolarità acquisita grazie alla *Beggar's Opera*, che nel frattempo continua a essere rappresentata, che per quella della canzone. Per lo stesso motivo è probabile che lo scarto derivante dalla decontestualizzazione delle musiche, alle quali nell'opera di Gay venivano associati versi di tono e significato diversi rispetto agli originali, e che avevano costituito un efficace veicolo di trasmissione della satira, nel corso del tempo avesse cessato di essere un obiettivo drammaturgico.

Il moltiplicarsi della produzione di *ballad operas* probabilmente portò alla spontanea costituzione di un repertorio cui anche Cibber attinse e che contribuì ad alimentare. Ma analizziamo i contenuti e le fonti delle arie della pantomima all'interno dello schema drammaturgico.⁵⁴

SOGGETTO: si apre il sipario. Scena della locanda (fig. 1). Harlequin si affaccia alla finestra (forse nella posizione della donna al balcone in Hogarth), salta giù e s'infila nel baule della fanciulla. Madam Decoy blandisce la fanciulla.

ARIA I. *What tho' I am a Country Lass* ('Anche se sono una ragazza di campagna').

L'aria viene cantata da Madam Decoy in presenza di molti dei personaggi principali. Pur non rivolgendosi direttamente alla giovane e timida Kitty, appena arrivata a Londra dalla campagna, è a lei che la donna illustra i numerosi vantaggi della prostituzione. Una professione che offre anche ottime prospettive di carriera: lei, per esempio, è diventata una *maîtresse* di successo.⁵⁵

54. Le principali fonti bibliografiche consultate sono: *Ballad Operas Online*, a cura di B. JONCUS et al., (<http://www.odl.ox.ac.uk/balladoperas/> [data dell'ultima consultazione: 11 novembre 2016]); *British Musical Miscellany, or The Delightful Grove. Being a Collection of Celebrated English, and Scotch Songs, by the best Masters*, London, Walsh, [1734-1737]; KLINGER, *The Harlot's Progress*, cit.; *The London Stage*, cit.; C.M. SIMPSON, *The British Broadside Ballad and its Music*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1966; *Traditional Tune Archive, The Semantic Index of North American, British and Irish traditional instrumental music with annotation* (<http://www.tune-arch.org/wiki/TTA> [data dell'ultima consultazione: 11 novembre 2016]).

55. La musica è di una ballata inglese, forse derivata da una melodia scozzese, inclusa nel 1700 da Thomas D'Urfey in *Pills to Purge Melancholy* e in altre pubblicazioni successive. *Pills to Purge Melancholy* è un raccolta di testi e musiche quasi annualmente ripubblicata con integrazioni nel primo ventennio del Settecento, rimanendo popolarissima anche in seguito. Il titolo completo è: *Wit and Mirth, or Pills to purge Melancholy: Being a Collection of the Best Merry Ballads and Songs, Old and New. Fitted to all Humours, Having Each There [sic] Proper Tune for Either Voice*

L'aria era stata già utilizzata in *The Devil to Pay, or The Wives Metamorphos'd* di Charles Coffey (Drury Lane, 6 agosto 1731); Id., *The Devil to Pay, or The Wives Metamorphos'd*, versione in un atto di Theophilus Cibber (Drury Lane, 16 agosto 1731); *The Footman* (Goodman's Fields, 7 marzo 1732); *The Decoy, or The Harlot's Progress* (Goodman's Fields, 5 febbraio 1733).

SOGGETTO: usciti tutti i personaggi tranne il vecchio dissoluto e il ruffiano, quest'ultimo si offre di procurare la fanciulla al vecchio.

ARIA II. *Brisk Tom and Jolly Kate* ('Tom lo svelto e l'allegra Kate').

Esaltato dalla prospettiva di soddisfare il suo libidinoso appetito, il vecchio dissoluto canta in lode dei piaceri procurati dalle donne e dal vino.

La musica scelta da Cibber deriva da quella della nona aria di *The Cobler's Opera* di Lacy Ryan, *afterpiece* allestito con scarso successo il 26 aprile 1728 presso il Lincoln's Inn Fields dove era ancora in corso il primo ciclo di rappresentazioni della *Beggar's Opera*. Per *The Cobler's Opera*, Ryan aveva utilizzato musiche composte da vari autori, tra cui Henry Purcell e il famoso cantante Richard Leveridge da anni attivo nei teatri londinesi e in particolare al Lincoln's Inn Fields.

SOGGETTO: il dissoluto esce e il ruffiano rimane solo in scena.

ARIA III. *Maggy Lawther*.

Con fare baldanzoso, il ruffiano tesse l'elogio del potere della corruzione definendola una scienza, gloria della nazione e la più possente forza in grado di sconfiggere la virtù. Con una serie incalzante di esempi dimostra quanto la corruzione sia praticata e diffusa in tutti gli ambienti, ceti e professioni e possa costituire un mezzo efficace per la scalata economica e sociale persino per il più misero servo.⁵⁶

Sono numerosi gli autori di *ballad operas* che hanno fatto ricorso a questa popolare canzone prima che fosse inserita in *The Harlot's Progress: The Quaker's Opera* di Thomas Walker (Bartholomew Fair, 26 agosto 1728); *The Beggar's Wedding* di Charles Coffey (Little Theatre in the Haymarket, 29 maggio

or Instrument, many of the Songs Being New Set [...] with an Addition of Excellent Poems, London, William Pearson, 1699-1700, 2 voll.

56. *Maggy Lawther* è una canzone tradizionale, probabilmente scozzese, risalente alla metà del XVII secolo. Ha una veloce e duratura diffusione anche in Irlanda e in Inghilterra in versioni che presentano numerose varianti nella grafia del titolo. Alcuni manoscritti e pubblicazioni dello spartito musicale della canzone dimostrano la sua grande fortuna negli anni Trenta del Settecento anche in versione strumentale.

1729); *Patie and Peggy* di Theophilus Cibber (Drury Lane, 20 aprile 1730); *The Footman* (Goodman's Fields, 7 marzo 1732); *Achilles* di John Gay (Covent Garden, 10 febbraio 1733).

SOGGETTO

Cambio di scena. La strada.

Il vecchio dissoluto e il ruffiano incontrano Kitty e Harlequin. Entrambi sono cacciati in malo modo. Harlequin rimane in scena e compie un lazzo: si vuole uccidere, poi decide di andare da Kitty. Batte sul palcoscenico (*Cambio di scena. Il boudoir di Kitty* [fig. 2]) emerge dal basso un tavolo da toilette che gli serve per vestirsi adeguatamente.

ARIA IV. *Oh! what Pleasures will abound* ('Oh! Come abbondaranno i piaceri').

Sono in scena con Kitty la cameriera e il piccolo servitore di colore. Kitty canta la sua felice condizione di mantenuta che le permette il possesso di beni materiali e la frequentazione di ambienti sociali a cui, come moglie, non avrebbe accesso. Ma è anche la libertà di costumi, che differenzia in meglio lo *status* di amante, a essere apprezzata da Kitty.

In questo caso, non è solo la melodia a essere ripresa da una precedente *ballad opera*, ma, come vedremo, anche l'interprete e in parte il senso del testo. Nella settima aria dell'*afterpiece The Lottery* di Fielding (Drury Lane, 4 gennaio 1732), il personaggio di Chloe, interpretato dalla stessa attrice di Kitty, immagina il potere e la libertà di cui potrà godere – compreso quello di non dover dipendere dai propri meriti e bellezza – quando vincerà diecimila sterline alla lotteria. Va notato che nell'edizione a stampa dell'*afterpiece* di Fielding, *Oh! what Pleasures will abound* non è il titolo ma il primo verso della settima aria. Il titolo è invece *Perseus and Andromeda*, ossia la pantomima andata in scena al Lincoln's Inn Fields nel gennaio del 1730 da cui a sua volta Fielding ha tratto una delle arie musicate da John Christopher Pepusch. Ma vi è una *ballad opera* ancora più vicina cronologicamente che ha utilizzato l'aria di Pepusch con il titolo *Oh! what Pleasures will abound*: si tratta della più volte menzionata *The Decoy, or The Harlot's Progress* (Goodman's Fields, 5 febbraio 1733) in cui il piacere e l'abbondanza decantati sono quelli del vino.

SOGGETTO: Harlequin sguscia da sotto il tavolo e amoreggia con Kitty.

ARIA V. *Lad's a Dunce* ('Il ragazzo è un somaro').

L'aria riprende il tema di quella precedente. Qui Kitty dimostra di voler compiere un 'salto di qualità'. Una sproporzionata fiducia nelle proprie capacità seduttive e criminali la induce a credere di poter «far fessi tutti gli uomini», spillando loro i soldi e soggiogandoli al suo volere. Pensa che il potere e

il denaro le permetteranno di invertire i ruoli e di comprare ciò che vuole, anche il sesso.⁵⁷

Queste le *ballad operas* antecedenti a *The Harlot's Progress* dove è compresa la musica della quinta aria: *The Welsh Opera* di Fielding (Little Theatre in the Haymarket, 22 aprile 1731); *The Grub-Street Opera*, rielaborazione della precedente dello stesso Fielding (non rappresentata); *The Footman* (Goodman's Fields, 7 marzo 1732).

SOGGETTO: Kitty e Harlequin vanno a letto. Beau Mordecai va a trovarla e la sorprende con Harlequin. Serie di lazzi tra cui il rovesciamento del tavolo da tè.

ARIA VI. *Maidens as fresh as a Rose* ('Fanciulle fresche come una rosa').

La scena è ancora quella del *boudoir* dove Mordecai, a causa del tradimento di Kitty, caccia di casa lei e la cameriera. Nel duetto, Kitty è sprezzante e deride Mordecai, che sembra scoprire la vera natura della donna e poi prevede le successive tappe della sua 'carriera': un marciapiede del malfamato quartiere di Drury Lane e il carcere.

L'aria è stata utilizzata in precedenza nella fortunata *ballad opera Momus turn'd fabulist, or Vulcan's Wedding* di Ebenezer Forrest da una pièce di Louis Fuzelier e Marc-Antoine Legrand (Lincoln's Inn Fields, 3 dicembre 1729) e in *The Footman* (Goodman's Fields, 7 marzo 1732).

SOGGETTO: cacciate Kitty e la cameriera, la lite tra Beau Mordecai e Harlequin ricomincia.

Cambio di scena. La strada.

Continua la lite tra Beau Mordecai e Harlequin.

Cambio di scena. La misera stanza di Kitty (fig. 3).

Harlequin entra nella stanza passando dalla finestra. Kitty è felice, ma subito arrivano i gendarmi per arrestarla. Harlequin si nasconde dentro la zuppiera del *punch* e poi scappa dalla finestra.

Cambio di scena. La strada.

Un gruppo di prostitute sfila attraverso il palcoscenico dirette al carcere di Bridewell.

Cambio di scena. Il carcere (fig. 4).

57. Musica di una danza tradizionale quasi sicuramente scozzese, *Lad's a Duncce* è solo una delle numerose grafie del titolo del pezzo musicale. Viene inclusa con il titolo *Ladds of Duncce* nell'edizione del 1731 di *Compleat Country Dancing-Master*, e in molte raccolte successive. Titolo completo: *The Compleat Country Dancing-Master: Containing great Variety of Dances [...]. The Tunes fitted to the Violin, or Hautboy and most of them within the Compass of the German Flute & Common Flute. Engraven in a fair Character, and Carefully corrected, etc.*, London, Walsh, 1731, vol. 1, p. 3.

Le donne, vessate dal carceriere, vedono sparire magicamente i ceppi di legno sui quali sono chine e al loro posto comparire Harlequin, Scaramouch, Pierrot e Mezetin, i loro cavalieri per la festa che seguirà.

Cambio di scena. La strada.

Sfilata di persone dirette al «Ridotto al Fresco».

Cambio di scena. Il «Ridotto al Fresco» (fig. 8).

Mascherata e grande danza finale.

The Harlot's Progress, or The Ridotto al Fresco va in scena al Drury Lane come *afterpiece* di *The Albion Queens, or The Death of Mary Queen of Scotland*, un vecchio dramma storico di John Banks e un grande successo dei primi anni del secolo che il teatro ripropone di quando in quando. Il pubblico mostra di gradire molto l'*afterpiece*: lo spettacolo viene replicato diciassette volte e se il teatro non avesse anticipato la chiusura estiva al 28 maggio, per il motivo che si vedrà, le recite sarebbero proseguite.

Allo spettacolo partecipa circa metà dell'organico del Drury Lane che in quella stagione comprende quarantacinque attori, ventisei danzatori e tre cantanti.⁵⁸ È una classificazione rigida che non rende merito alla versatilità posseduta dalla maggior parte dei *performers*, un requisito fondamentale per poter allestire molti generi spettacolari, non solo la pantomima e la *ballad opera*.⁵⁹

Il cast si compone di ventisette attori, quindici dei quali partecipano alla prima parte dello spettacolo, quella dove si sviluppa il tema legato alle immagini di Hogarth, i rimanenti al ballo mascherato che lo chiude.

Spicca tra tutti la giovane Catherine (Kitty) Raftor nella parte della protagonista Kitty, attrice che da lì a poco diventerà famosissima come Kitty Clive, il suo nome da sposata.⁶⁰ Cibber non solo dà il nome dell'attrice al personaggio,

58. Cfr. *The London Stage*, cit., p. 230.

59. È utile qui segnalare che quando il 'triumvirato' aveva assunto la gestione del Drury Lane, circa vent'anni prima, il Lord Chamberlain aveva stilato un regolamento che includeva l'obbligo da parte del teatro di organizzare tre volte alla settimana lezioni di danza e di canto destinate ai giovani attori, a dimostrazione di come tali competenze fossero ritenute essenziali alla loro formazione e forse anche per lamentare un'insufficiente attenzione da parte degli impresari fino a quel momento. Cfr. A. NICOLL, *A History of English Drama 1660-1900*, Cambridge, Cambridge University Press, 1961, vol. II, pp. 279-280.

60. Kitty Clive (1711-1785) fu tra le attrici comiche più grandi del suo tempo. Recitò quasi sempre al Drury Lane, dal debutto nel 1728 fino al ritiro nel 1769. Una delle partners preferite di David Garrick, di cui era anche amica, fu l'attrice prediletta di Samuel Johnson che di lei apprezzava la notevole intelligenza. Le parti in cui primeggiava erano quelle dove poteva esprimere la sua naturale vivacità e le sue ottime doti canore. Fu molto apprezzata nell'interpretazione di *The Way of the World* e *Love for Love* di William Congreve e nei ruoli shakespeariani di Portia in *The Merchant of Venice* e di Celia in *As You Like It*.

ma lo delinea tenendo conto delle sue caratteristiche e sapendo di poter contare anche sulla sua abilità di cantante. Il personaggio di Kitty, quasi sempre in scena, esegue – come si è visto – tre delle sei arie di *The Harlot's Progress*, l'ultima delle quali è un duetto con Beau Mordecai interpretato da Michael Stoppelaer.

Gli altri componenti del cast sono attori intensivamente impiegati dal teatro per ruoli di secondo e di terzo piano. Non sono riuscita a rintracciare notizie significative, nemmeno il nome di battesimo di Le Brun, l'interprete di Harlequin. Danzatore di probabile origine francese, *The London Stage* registra per la prima volta la sua presenza a Londra in questa stagione teatrale.⁶¹

Lo spettacolo riscuote dunque un ottimo successo. La stampa però non ne parla, in quei giorni si occupa del Drury Lane per un altro motivo. Il 24 marzo 1733, sette giorni prima del debutto il «Fog's Weekly Journal» aveva dato una notizia subito ripresa dagli altri giornali. Così viene riferita il 27 marzo dal «Daily Post»: «Colley Cibber Esq. one of the Patentees of His Majesty's Company of Comedians has sold his intire Share of the Cloaths, scenes & Patent to John Highmore Esq. At the end of this season he quits the stage altogether».⁶² Non è noto se e con quanto anticipo, rispetto ai lettori dei giornali, Theophilus apprese la notizia. In ogni caso, egli prima di tutto si congratulò con Highmore e poi si propose come «principal deputy and head of daily operations».⁶³ Visto il netto rifiuto, Cibber cominciò a mettere a punto un piano per assumere legalmente il controllo del Drury Lane assieme a un gruppo di attori ostili anch'essi a Highmore per vari motivi (non ultimo quello di aver dimezzato il loro salario). Come spiegherà lo stesso Theophilus, il piano consisteva nel rilevare il contratto d'affitto del terreno e dell'edificio che Highmore e Ellys non avevano ritenuto necessario acquisire pur essendo stati più volte sollecitati a farlo, una circostanza confermata anche da altre fonti.⁶⁴ A questa fase doveva seguire l'offerta, che effettivamente fu poi avanzata dalla 'cooperativa', di prendere in gestione la patente del teatro corrispondendo ai managers la quota annuale di 1200 ghinee.

Nel frattempo, il successo di *The Harlot's Progress, or The Ridotto al Fresco*, spettacolo su cui Theophilus aveva puntato molto e la cui realizzazione, a suo

61. Legato quasi esclusivamente al personaggio di Harlequin e al Drury Lane, al termine della stagione 1735-1736 il nome di Le Brun scompare. Cfr. *The London Stage*, cit., p. 230.

62. «L'egregio signor Colley Cibber, uno degli impresari della Compagnia dei Commedianti di Sua Maestà ha venduto la sua intera quota di costumi, scene e patente all'egregio signor John Highmore. Alla fine di questa stagione egli lascia definitivamente le scene» («The Daily Post», 27 marzo 1733, cit. in *A Biographical Dictionary of Actors*, cit., vol. III, p. 245).

63. «Suo vice e direttore esecutivo del teatro» (HUME, *Henry Fielding*, cit., p. 157).

64. Cfr. CIBBER, *A Letter from Theophilus Cibber*, cit., p. 1; *An Impartial State of the Present Dispute between the Patent and Players*, London, s.i.t., 1733, p. 4; «The Daily Journal», 26 settembre 1733.

dire, era stata ostacolata dagli altri due managers, probabilmente rafforzò la sua determinazione. Ho già ricordato che le repliche furono interrotte il 28 maggio a causa della conclusione anticipata della stagione teatrale. Il giorno successivo il «Daily Post» aveva fornito una dettagliata, aggiornata relazione dei fatti:

We are assur'd that there will be no more Plays acted this Season at [Drury Lane], and we hear that there was Yesterday no Play acted [...] as had been advertiz'd for that Day; the Occasion we are inform'd was, that Midnight on Saturday last [26 maggio] several Persons arm'd took Possession of the same, by Direction from some Patentees, and lock'd up and barricado'd all the Doors and Entrances thereunto, against the whole Company of his Majesty's Comedians, as also against Mr. Cibber, jun. notwithstanding he had paid to one of the Patentees several hundred Pounds for one third Part of the Patent, Cloaths, Scenes, & all Rights and Privileges thereunto annexed, for a certain Term not yet expired. Mr. Cibber, jun. and the rest of the Company of Comedians, are this Morning to wait upon his Grace the Duke of Grafton, Lord Chamberlain of his Majesty's Household, with their humble Petition, and the Representation of their Case, and to beg his Grace's Favour and Protection.⁶⁵

Come riferì il giorno successivo il «Daily Advertiser», i postulanti furono «met with a most gracious Reception»⁶⁶ dal Lord Chamberlain, che poi se ne lavò le mani. Le vie legali imboccate per risolvere la questione si persero nelle fitte nebbie delle corti di giustizia.

Diritti e ragioni delle due parti, insieme a meriti e demeriti dei rispettivi capifila furono setacciati per tutta l'estate in articoli sugli organi di stampa.⁶⁷ Ciò che da quei contributi emerge abbastanza chiaramente è che al Drury Lane il clima era stato pesante per tutta la stagione precedente. È questo clima che,

65. «Ci viene assicurato che nessun altro spettacolo andrà in scena in questa stagione al [Drury Lane], e apprendiamo che ieri non vi è stato lo spettacolo [...] che era stato pubblicizzato per quel giorno; siamo stati informati del fatto che alla mezzanotte di sabato scorso [26 maggio] varie persone armate presero possesso dello stesso su ordine di alcuni impresari, chiudendo e barricando tutte le porte e gli ingressi, impedendo l'accesso all'intera Compagnia di Commedianti di sua Maestà, e anche al signor Cibber jun. nonostante egli abbia pagato a uno degli impresari varie centinaia di sterline per un terzo della patente, dei costumi, delle scene con tutti i diritti e i privilegi da esso derivanti, per un periodo non ancora scaduto. Il signor Cibber jun. e il resto della Compagnia di Commedianti si recheranno questa mattina da sua Grazia il duca di Grafton, Lord Chamberlain della *household* di sua Maestà, per presentare la loro umile petizione, per esporre il loro caso e per invocare il favore e la protezione di sua Grazia» (in *The London Stage*, cit., p. 304).

66. «Ebbero la più cortese accoglienza» («The Daily Advertiser», 30 maggio 1733, cit. in *A Register of English Theatrical Documents 1660-1737*, a cura di J. MILHOUS e R.D. HUME, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1991, vol. II, p. 803).

67. Cfr. HUME, *Henry Fielding*, cit., pp. 158-164.

secondo l'anonimo autore di *Do you know what you are about?*, aveva determinato la decisione di Colley Cibber:

After the Death of Mr. *Wilks*, Co-Monarch of *Drury Lane* Theatre, there arose an universal Discontent among the great Men of the Empire of *Drury*; our Laureat for-seeing nothing but War and Bloodshed, wisely slip'd his Neck out of the Collar, sold his Share, pocketed the Pence, and left 'em to fight it out among themselves.⁶⁸

Gli eventi si prestarono anche a letture satiriche: il 27 luglio 1733 il Covent Garden mise in scena con successo la *ballad-opera* metateatrale *The Stage-Mutineers: or a Play-House to be Lett* di Edward Phillips, mentre nello stesso periodo John Laguerre realizzò la fortunatissima vignetta *The Stage Mutiny* (fig. 9). Nell'incisione si vede Colley Cibber, seduto in disparte con dei sacchetti di soldi in grembo, indicare con perfida soddisfazione lo scompiglio da lui provocato. Gli attori ammutinati del Drury Lane vestono i costumi dei personaggi per i quali sono più famosi: Theophilus, alla loro testa, indossa i panni di Pistol in quella che diventerà la sua immagine iconica.

In risposta a uno scritto dove gli impresari esponevano le proprie ragioni, verso la fine di giugno Theophilus pubblicò in quattro densissime pagine in folio una lettera aperta a John Highmore a nome anche dei colleghi, contenente inoltre il 'curriculum' citato in apertura.⁶⁹ Egli fa una ricostruzione dell'ultima stagione, che definisce «the most hazardous Season that has been known these twenty Years or more»,⁷⁰ e soprattutto degli antefatti e degli ultimi avvenimenti. Riassume la situazione generale e i problemi particolari che fin dall'inizio della stagione si era trovato ad affrontare:

I found my Fortune, and the Welfare of the whole Company at Stake: The Town for a considerable Time very empty, an Epidemical Distemper raging thro' *England*, some good Performers dead, others removed to a new, rising and successful Theatre, under the sole Management of Mr. *Giffard* a Player, many of our remaining Performers and those of the first Rank were sick, I was joined with new Partners, Strangers to our

68. «Dopo la morte del signor *Wilks*, uno dei re del teatro di *Drury Lane*, sorse un generale malcontento tra i maggiorenti dell'Impero di *Drury*; il nostro poeta laureato [Colley Cibber], prevedendo nient'altro che guerra e spargimento di sangue, saggiamente si è sfilato il collare, ha venduto la sua quota, si è intascato la grana, e ha lasciato che se la vedessero tra loro» (*Do you know what you are about? Or a Protestant Alarm to Great Britain: Proving our late theatric squabble*, London, Roberts, 1733, pp. 6-7).

69. V. p. 129.

70. «La stagione più rischiosa degli ultimi vent'anni» (CIBBER, *A Letter from Theophilus Cibber*, cit., p. 2).

Affairs, who only served to puzzle and obstruct every Measure I took for the mutual Advantage of the Patentees and Company.⁷¹

Cibber sembra proprio dire che il nuovo teatro fronteggiò meglio l'epidemia perché governato da un solo uomo, un attore non penalizzato come lui da partners gretti e incompetenti che osteggiavano ogni sua iniziativa riguardante il repertorio e la gestione della compagnia.

A proposito di *The Harlot's Progress*, or *The Ridotto al Fresco* ricorda gli ostacoli cui ho già accennato parlando dello scenografo Devoto, al quale sarebbe stato fisicamente impedito di proseguire la realizzazione delle scenografie.⁷² E ancora: «This Entertainment, (for which I was indebted to Mr. Hogarth's designs) the Town were pleased to approve of and encourage; [...] might have been performed three Months sooner than it was, but for the Obstructions I met with from my Partners».⁷³ In ogni caso, grazie agli incassi della pantomima il bilancio di fine stagione del teatro registrò un attivo di cui Theophilus non beneficiò in alcun modo.

Nei mesi estivi, nei baracconi delle fiere londinesi, andarono in scena *The Harlot's Progress* e la *ballad opera The Harlot's Progress. With the Diverting Humours of the Yorkshire Waggoner* (probabilmente mai pubblicata). Tra agosto e settembre, in un baraccone a Bartholomew Fair, si esibirono anche Cibber e gli attori ammutinati del Drury Lane che lo seguiranno nelle successive avventure.⁷⁴ La rappresentazione di *Tamerlane the Great: With the Fall of Bajazet, the Emperor of the Turks* di Nicholas Rowe offrì a Hogarth l'idea di includere nella parte sinistra del dipinto *Southwark Fair* (fig. 10) Theophilus e la sua compagnia mentre cadono rovinosamente assieme al palco: un'allusione alla situazione dell'attore e della formazione confermata dal telone che riproduce l'incisione *The Stage Mutiny* di John Laguerre.

Nel 1733-1734 e nelle tre successive stagioni *The Harlot's Progress*, or *The Ridotto al Fresco* fu un *mainstay* del Drury Lane. Lo spettacolo registrò in se-

71. «La mia fortuna e il benessere dell'intera compagnia si trovarono in una situazione rischiosa: per un considerevole periodo la città si svuotò a causa di una malattia epidemica che si scatenò in tutta l'Inghilterra, alcuni buoni *performers* morirono, altri si spostarono in un nuovo teatro di successo gestito unicamente dal signor *Giffard*, un attore, molti dei rimanenti *performers* e quelli di primo piano si ammalarono, ero legato a nuovi partners estranei ai nostri affari che servivano solo a complicare e a ostacolare ogni misura prendessi per il bene comune degli impresari e della compagnia» (ibid.).

72. V. pp. 145-146.

73. «Questo spettacolo, (grazie ai disegni di Mr. Hogarth) piacque al pubblico, che lo approvò e incoraggiò; [...] avrebbe potuto essere messo in scena tre mesi prima se io non fossi stato ostacolato dai miei partners» (CIBBER, *A Letter from Theophilus Cibber*, cit., p. 3).

74. Cfr. *The London Stage*, cit., pp. 312-314.

guito un leggero calo di interesse che nella stagione 1737-1738 venne superato in concomitanza con l'ingresso di due attori già affermati che avranno una grande e duratura carriera: Charles Macklin, che assunse il ruolo dell'ebreo Mordecai, ed Henry Woodward, già noto Harlequin con il nome di Lun junior. Un rinnovato successo che si confermerà nelle due stagioni seguenti.

Dopo più di cento repliche *The Harlot's Progress, or The Ridotto al Fresco* concluse la sua carriera il 6 aprile 1744, sempre sul palcoscenico del Drury Lane.

APPENDICE

La traduzione italiana si basa sull'edizione originale: *The Harlot's Progress, or The Ridotto al Fresco: A Grotesque Pantomime Entertainment. As it is perform'd by his Majesty's Company of Comedians at the Theatre-Royal in Drury-Lane. Compos'd by Mr. Theophilus Cibber, Comedian. The songs made (to old Ballad Tunes) by a Friend, s.l., Printed for the Benefit of Richard Cross the Prompter; and Sold at the Theatre, 1733* (custodita presso la British Library a Londra). I corsivi del testo originale di norma sono stati conservati nella traduzione. Le iniziali di parola maiuscole, laddove non necessarie, sono state cambiate in minuscole; le parole in carattere maiuscolo e maiuscoletto sono state mantenute. L'interpunzione è stata generalmente rispettata, a eccezione di alcune modifiche. I nomi propri dei personaggi sono stati conservati, mentre si è preferito tradurre i personaggi con nomi comuni di persona come «Old Debauchee» e «Keeper», riportandoli in lingua originale solo nell'elenco dei personaggi.

LA CARRIERA DELLA PROSTITUTA, OVVERO IL *RIDOTTO AL FRESCO*

Un intrattenimento di pantomima grottesca. Come è recitato dalla Compagnia dei Commedianti di Sua Maestà AL TEATRO REALE a *Drury-Lane*. Composto dal Signor *Theophilus Cibber*, commediante. Le CANZONI sono scritte (su musiche di vecchie canzoni popolari) da un amico. Stampato a beneficio del suggeritore *Richard Cross*; e venduto presso il teatro. 1733. [Prezzo sei scellini.]

QUESTO INTRATTENIMENTO è dedicato all'ingegnoso Signor *HOGARTH*, (ideato in base ai suoi famosi disegni) *dal suo ammiratore, grato e umile servitore, Theo. Cibber. Sabato, 31 marzo, 1733.*

Personaggi della *Carriera della prostituta*.

Harlequin, signor *Le Brun*.
 Beau *Mordecai*, signor *Stoppelaer*.
 Old Debauchee, signor *Berry*.
 Justice *Mittimus*, signor *Mullart*.
 Mons. *Poudre*, signor *Oates*.
 Constable, signor *Jones*.
 Keeper, signor *Burnet*.
 Porter, signor *Peploe*.
Pompey, Y. *Grace*.
 Beadles, signor *Gray* e signor *Wright*.
 Miss *Kitty*, signorina *Raftor*.
 Madam *Decoy*, signora *Mullart*.

Jenny, signora *Grace*.
Bess Brindle, signor *Leigh*.

Personaggi del *Ridotto al Fresco*.

Les Capricieux, signor *Essex* e signorina *Robinson*.
The *Hungarians*, signor *Houghton* e signora *Walter*.
The *Fingalians*, signor *Lally Sen.* e signorina *Mears*.
Scaramouch, *Pierot*, e *Mezetin* signor *Lally, Junior*, signor *Tench*, e signor *Stoppelaer*.
Ladies of *Pleasure*, signorina *Mann*, signorina *Atherton* e signorina *Price*.
The *Marquiss de Fresco*, *Monsieur Arlequin en Chien*.

LA CARRIERA DELLA PROSTITUTA, O IL RIDOTTO AL FRESCO

DOPO l'ouverture, si alza il sipario; – la scena rappresenta una locanda; la mezzana, la fanciulla di campagna, il dissoluto e il ruffiano sono disposti come nella *prima stampa*. – Il prete sulla destra, che sta leggendo la lettera, presto va via; – mentre la mezzana sta persuadendo la fanciulla a seguirla appare Harlequin alla finestra, e vedendo la fanciulla di campagna salta giù e si infila nel suo baule, mentre la mezzana canta.

ARIA I. Anche se sono una ragazza di campagna.

Lasciamo che le fanciulle di campagna,
S'accontentino del carretto, signore;⁷⁵
Intanto noi ce la spassiamo, allegre e sagge,
Con più piacevoli trasporti, signore.
Loro, ritrose e scialbe,
Rinunciano a godere,
Tutte timide e buone a nulla:
Noi, libere e felici
Ad ogni ardente amante
Ci concediamo a iosa.

Gioventù e fascino in fin svaniti,
Da peccatrici esperte quali siamo,
Al commercio ci dedichiamo,
E a tirar su giovani novizie.
Ottimi guadagni,

75. Traduzione libera di: «In Home-spun Russet go, Sir;», la cui traduzione letterale mal si accorderebbe con il senso di questo e dei versi successivi.

*Ricompensan la fatica;
Non burlatevi del mestiere nostro,
Siamo vostre serve fedeli,
Fissiamo il prezzo,
E delle beghe non ci curiamo.*

Dopo la canzone, la mezzana fa un cenno al facchino e gli ordina di prendere il baule e di seguire lei e la ragazza, questi prende il baule con Harlequin dentro. – Si fa quindi avanti il *dissoluto*, che si mostra attratto dalla fanciulla; il ruffiano gli assicura di potergliela procurare, e così il *dissoluto*, felice, canta un elogio delle donne e del vino.

ARIA II. Tom lo svelto e l'allegra Kate.

*Son frizzanti vino e donne,
Di noi tutti somma gioia;
Placa il calice gl'affanni,
Della bella mai si è sazi:
Su beviamo e l'amor facciamo,
Finché allegri sono i cuori,
Donne e vino a turno sono,
Di notte e giorno benedizione.*

Dopo la canzone lui la segue – il ruffiano si pavoneggia e canta.

ARIA III. Maggy Lawther.

*La corruzione è una scienza, signore,
Unico modo e maniera,
Per sconfiggere la virtù, signore,
Della nazione essa è gloria.
In città, campagna, o nella corte,
È lei l'arma vincente, signore;
Se del padrone i vizi seconderete,
In nessun luogo mai temer dovrete, signore.*

*Per la parrucca si vende l'avvocato,
Si fan ruffiani i servi per il salario;
L'onesta Betty, di Madame è fida alleata,
Del signore, è paraninfa il paggio.
Un patrimonio infin si fa il corrotto,
Persino il servo indossa la spada, signore,
E così magnificamente appare,
Come ogni duca o lord, signore.*

Finita la canzone egli segue il dissoluto. – La scena cambia e si sposta nella strada; avendo scoperto Harlequin in compagnia di Miss *Kitty*, il dissoluto la caccia fuori, e il ruffiano a sua volta caccia Harlequin; *Kitty* esce nella più profonda disperazione – Harlequin mostra a gesti quanto è innamorato e il suo dubbio se sia meglio impiccarsi, affogare o tagliarsi la gola, ecc. Alla fine decide di raggiungere la ragazza per farle la dichiarazione abbigliato come un elegante *cadetto*: per fare ciò picchia a terra, e da lì emerge in una nuvola un tavolo da toeletta provvisto di tutto il necessario. – Una volta vestito, il tavolo svanisce e lui esce. La scena cambia e presenta l'alloggio che Beau *Mordecai* ha fornito a *Kitty*, appena diventata la sua mantenuta d'alto bordo. (Questa scena è tratta dalla *seconda stampa*) Lei è mollemente seduta su un *sofà*, servita dalla cameriera e dal valletto di colore, ammira lo sfarzo che tanto la ammalia, poi canta.

ARIA IV. Oh! Come abbonderanno i piaceri.

*Chi non vorrebbe far l'amante,
E nel lusso viver come me?
Con smaglianti toilettes d'oro ricolme,
Far faville al ballo e alla commedia!
Trastullarsi allegramente,
Sollazzarsi amabilmente
Tutto ciò alla moglie è ignoto,
Civettare, sciorinare,
Far le bizzze, villeggiare,
Oh che spasso è questa vita!*

Dopo la canzone Harlequin salta fuori da sotto il tavolo da toeletta vestito da *cadetto*, e corteggia Miss *Kitty*; lei sulle prime è ritrosa, ma alla fine si concede. – Poi canta.

ARIA V. Il ragazzo è un somaro.

*E così ben sistemata,
Un pandemonio farò,
Tra le scapestrate in città la peggiore sarò;
Con gli occhi miei luccicanti,
Lords e duchi delizierò,
E a tutti i libertini il contante sfilero,
Il grossista della City,
Per un centone mi farò,
Mentre lui prenderà me, io la borsa gli prenderò;
Col mio sorriso angelico
I bigotti abbindolerò,
E l'ipocrita devoto versare a fiumi farò.
E così, nella somma mia potenza,
M'addolcirò, m'inasprirò,*

*Singhiozzerò, m'infurierò, adulerò, simulerò,
 Illuderò, abbaglierò, tutti fessi gli uomini farò,
 Ogni minchione si crederà l'unico amante,
 Così ben rifornita
 Ascenderò alla grandezza,
 E farò baldoria, nell'abbondanza e in pace,
 Mentre la notte,
 Un giovane favorito,
 Quando voglio chiamerò per il piacer mio.*

Dopo la canzone vanno a letto; immediatamente si sente bussare alla porta; la cameriera sbircia fuori e appena capisce che è l'ebreo, corre a dirlo alla sua padrona, che salta fuori con Harlequin nella più grande confusione. – Lei gli suggerisce di ritornare a letto, e lui esegue; lei si siede sul *sofà* e ordina alla cameriera di far entrare *Mordecai* – quando entra, questi sembra arrabbiato perché lei lo ha fatto attendere così a lungo alla porta, ma si calma non appena vede che *Kitty* è sola. – Si siede accanto a lei, e le dimostra il suo affetto; poi ordina alla cameriera di preparare il tè, e lei lo fa – mentre stanno prendendo il tè, *Kitty* appare confusa, e fa segno alla cameriera di far uscire Harlequin; ma mentre questi sta tentando di sgattaiolare via, lascia cadere accidentalmente la spada e il frustino, l'ebreo sorpreso dal rumore si guarda intorno e scorge Harlequin, Miss *Kitty* d'impeto rovescia il tavolo da tè. – Adirato, l'ebreo si precipita a chiudere la porta, è terribilmente infuriato con lei, che invece lo deride, poi cantano il seguente *duetto*.

ARIA VI. *Fanciulle fresche come una rosa.*

*Kitty Addio, buon Mr. Jew;
 Ora la tua faccia rossiccia detesto;
 Non voglio aver più niente a che fare
 Con voi o altri della vostra razza.*

*Jew Vattene; insolente squaldrina,
 Non ti crederò mai più;
 Datti al commercio di Drury,
 Tu non m'ingannerai più.*

*Kitty E allora fuori dai piedi,
 Ti ho già ben spolpato, coglione;
 Ma torna pure un altro giorno,
 Quando avrai le tasche piene.*

*Jew Non aver tanta baldanza, cara mia,
 A breve la tua boria infrangersi potrebbe,
 Presto vedrò o sentirò che Madam,
 È a battere la canapa a Bridewell.*

Ripete. Presto vedrò o sentirò, ecc.
*Lei ripete con lui. Mai più mi accosterò,
 A tal ignobile sanguisuga.*

Dopo la canzone lui caccia fuori lei e la cameriera, poi insegue Harlequin. – Un dipinto cade giù, Harlequin salta tra i ganci della parete, e il dipinto torna al proprio posto nascondendolo. – Il soggetto del dipinto, che prima era storico, ora è cambiato e rappresenta l'ebreo con delle corna sulla testa. – Mentre egli è fermo e attonito, anche l'altro dipinto cambia, e rappresenta Harlequin e Kitty abbracciati – l'ebreo scappa fuori strabiliato. La scena cambia e presenta la strada. Harlequin incontra l'ebreo, che immediatamente agguanta; Harlequin lo afferra per una gamba e lo atterra, gli salta sopra e poi corre via, l'ebreo lo insegue. – La scena cambia e presenta la misera abitazione a *Drury-Lane*. (Tratto dalla terza stampa) Kitty, sconsolata, è seduta al lato del letto, sta bevendo del tè servita da *Bess Brindle* (una procacciatrice di clienti delle dame di piacere) Harlequin salta dentro dalla finestra; lei sembra entusiasta di vederlo – non appena si accingono a sedersi per prendere il tè, sentono un rumore da fuori – Harlequin guarda attraverso il buco della serratura, e scopre che si tratta del giudice, di un capitano di polizia, una guardia, ecc. Colto da grande sorpresa, salta dentro a una zuppiera del *punch* posata su un tavolo per nascondersi – il giudice *Mittimus* entra con il capitano ecc. La guardia acciuffa Kitty e la procacciatrice, e le porta via. – Il capitano rimane indietro per sgraffignare quel che può, in quel mentre Harlequin sguscia da sotto il tavolo; il capitano lo vede e cerca di afferrarlo, ma quello salta dalla finestra e scappa – il capitano fugge via. – La scena cambia e presenta la strada. Viene suonata una malinconica melodia mentre varie dame di piacere (ovvero *donne sventurate*) sono condotte attraverso il palcoscenico alla volta di *Bridewell*, con Kitty e la sua serva, la mezzana, ecc. Tre giudici chiudono il corteo. – La scena cambia e presenta *Bridewell*. Compagnono le donne tutte chine sui ceppi con fare indolente. – Il carceriere entra, e vedendole così in ozio, minaccia di picchiarle – così esse alzano martelli e mazzuoli e stanno per battere sui ceppi quando questi svaniscono, e al loro posto appaiono Harlequin, Scaramouch, *Pierrot*, e *Mezetin*, ognuno dei quali invita la propria dama a danzare, intendendo che si recheranno al *Ridotto al Fresco*; il carceriere scappa via spaventato, tutti gli altri escono danzando. – La scena cambia e presenta la strada. Un gran numero di persone passa attraverso il palcoscenico come per andare al *Ridotto*, tra cui il *Marquiss de Fresco*, interpretato dal piccolo cane Harlequin. La scena cambia e presenta il *Ridotto al Fresco*, illuminato con cristalli scintillanti, (la scena è tratta dal luogo a *Vaux-hall*.) Numerose persone partecipano alla mascherata, e una grande ballata comica su musiche popolari *inglesi, scozzesi, irlandesi e francesi* viene eseguita da personaggi di vario genere, con cui tutto si conclude.

Segue quindi il masque *Il giudizio di Paride, &c.*

FINE.

THE HARLOT'S PROGRESS, OR THE *RIDOTTO AL FRESCO*

A Grotesque Pantomime Entertainment. As it is perform'd by his Majesty's Company of Comedians AT THE THEATRE-ROYAL in *Drury-Lane*. Compos'd by Mr. *Theophilus Cibber*, Comedian. The SONGS made (to old Ballad Tunes) by a Friend. Printed for the Benefit of *Richard Cross* the Prompter; and Sold at the Theatre. 1733. [Price Six Pence.]

THIS ENTERTAINMENT is Dedicated to the Ingenious Mr. *HOGARTH*, (On Whose Celebrated Designs it is Plan'd,) *By his Well-wisher, and obliged Humble Servant, Theo. Cibber. Saturday, March 31st, 1733.*

Persons in the *Harlot's Progress*.

Harlequin, Mr. *Le Brun*.
Beau *Mordecai*, Mr. *Stoppelaer*.
Old Debauchee, Mr. *Berry*.
Justice *Mittimus*, Mr. *Mullart*.
Mons. *Poudre*, Mr. *Oates*.
Constable, Mr. *Jones*.
Keeper, Mr. *Burnet*.
Porter, Mr. *Peploe*.
Pompey, Y. *Grace*.
Beadles, Mr. *Gray*. Mr. *Wright*.
Miss *Kitty*, Miss *Raftor*.
Madam *Decoy*, Mrs. *Mullart*.
Jenny, Mrs. *Grace*.
Bess *Brindle*, Mr. *Leigh*.

Persons in the *Ridotto al' Fresco*.

Les Capricieux by Mr. *Essex* and Miss *Robinson*.
The *Hungarians* by Mr. *Houghton* and Mrs. *Walter*.
The *Fingalians* by Mr. *Lally* Sen. and Miss *Mears*.
Scaramouch, *Pierot*, and *Mezetin* by Mr. *Lally*, Junior, Mr. *Tench*, and Mr. *Stoppelaer*.
Ladies of Pleasure by Miss *Mann*, Miss *Atherton* and Miss *Price*.
The Marquiss *de Fresco* by Monsieur *Arlequin en Chien*.

THE HARLOT'S PROGRESS, OR THE *RIDOTTO AL FRESCO*

AFTER the Overture, the Curtain rises; – the Scene represents an Inn; The Bawd, the Country Girl, the *Debauchee* and the Pimp, all rang'd as they are in the *first Print*.

– The Parson on the Right Hand, reading the Letter, soon goes off – while the Bawd is persuading the Girl to go along with her, Harlequin appears at the Window, and seeing the Country Girl, jumps down, and gets into a Trunk which belongs to her, while the Bawd sings.

AIR I. What tho' I am a Country Lass.

*Let Country Damsels plainly nice,
In Home-spun Russet go, Sir;
While, Frolick we, chearful as wise,
More pleasing Transports know, Sir.
They dull and coy,
Refuse the Joy,
All bashful void of Skill-a:
We gay and free
To each fond He
Yield up our selves at Will-a.*

*At last our Youth and Charms decay'd,
Like old experience'd Sinners,
We follow the procuring Trade,
And train up young Beginners.
Thus ample Gains,
Reward our Pains;
Then mock not our Profession,
Like Courtiers we,
Secure the Fee,
And laugh at the Transgression.*

After the Song, the Bawd beckons a Porter, orders him to take up the Trunk and follow her and the Girl, which he does, with Harlequin in it. – Then the *Debauchee* comes forward, who seems to be enamour'd with the Girl; the Pimp assures him he can procure her for him, upon which the *Debauchee* seems rejoic'd and sings in Praise of Women and Wine.

AIR II. *Brisk Tom and Jolly Kate.*

*Brisk Wine and Women are,
The Sum of all our Joy;
A Brimmer softens every Care,
And Beauty ne'er can cloy:
Then let us Drink and Love,
While still our Hearts are gay,
Women and Wine, by turns shall prove,*

Our Blessings Night and Day.

After the Song he follows her – the Pimp struts about and sings.

AIR III. *Maggy Lawther.*

*Pimping is a Science, Sir,
The only Mode and Fashion,
To Virtue bids Defiance, Sir,
'Tis the Glory of the Nation.
In City, Country, or in Court,
It is the Coup d' Grace, Sir;
If you your Patron's Vice support,
You need not fear a Place, Sir.*

*The Lawyer pimps to gain a Coif,
While Porters pimp for Hire;
Kind Betty serves his Worship's Wife,
The Page pimps for the Squire.
'Tis pimping gains a large Estate,
Makes Valets wear their Swords, Sir,
For Pimps oft look as big and great,
As any Duke or Lord, Sir.*

After the Song he follows the Debauchee. – The Scene changes to the Street; the Debauchee having found Harlequin in Company with Miss *Kitty*, turns her out of Doors, and the Pimp kicks out Harlequin; *Kitty* goes out in the greatest Distress – Harlequin by his Action signifies he's in Love, and is in doubt whether to hang or drown himself, or cut his Throat, &c. At length he resolves to follow her, and determines to dress himself like a smart *Cadet*, in order to address her: To accomplish which he strikes the Ground, and there rises a Dressing-Table fix'd in a Cloud, furnish'd with all necessary Appurtenances. – After he is drest, the Table vanishes and he goes out. The Scene changes to the Lodging that Beau *Mordecai* has provided for *Kitty*, whom he has just taken into high Keeping. (This Scene is taken from *the Second Print*) she is discovered lolling upon a *Settée*, attended by her Maid and Black-Boy, admiring the Grandeur of which she is possess'd, and then sings.

AIR IV. Oh! what Pleasures will abound.

*Who wou'd not a Mistress be,
Kept in Splendor thus like me?
Deckt in golden rich Array,
Sparkling at each Ball and Play!
Gaily toying,*

*Sweets enjoying
Foreign to that thing a Wife,
Flirting, flaunting,
Jilting, jaunting,
Oh the Charming happy Life!*

After the Song Harlequin creeps from under her Toilet, in the Habit of the *Cadet*, and courts Miss *Kitty*; she appears Coy at first, but at length yields to him. – Then sings.

AIR V. *Lad's a Dunce.*

*Thus finely set out,
I'll make such a Rout,
And top all the Rantipole Girls of the Town;
With Glances so bright,
Lords and Dukes I'll delight,
And make all the Rakes with their Ready come down,
The Stock-jobbing Cit,
For a hundred I'll hit,
While me he is rifling, I'll rifle his Purse;
With Saint-like Smile
I'll Zealots beguile,
And make the fond Hypocrite freely disburse.
Thus, thus in full Pow'r,
I'll sweeten, I'll sour,
I'll whindle, I'll bluster, I'll wheedle, I'll cant,
I'll bubble, I'll blind, Make Fools of Mankind,
Each Cully shall think he's my only Gallant,
With such Supplies
To Grandeur I'll rise,
And revel in Pleasure, in Plenty and Ease,
While in the dark,
A favourite Spark,
I'll keep at my Call to enjoy when I please.*

After the Song they retire to the Bed; immediately is heard a knocking at the Door; the Maid looks out and perceives it to be the *Jew*, upon which she runs and tells her Mistress, who comes out with Harlequin in the utmost Confusion. – But she advises him to retire to the Bed, which he does; she sits down upon the *Settée*, and orders the Maid to let *Mordecai* in – when he enters he seems angry that she made him wait so long at the Door, but is soon pacify'd when he sees *Kitty* alone. – He sits down by her, and is very fond of her; then orders the Maid to get Tea, which she does – while they are drinking it, *Kitty* appears in Confusion, and makes Signs to the Maid to let Harlequin out; but while he is attempting to steal away, he accidentally drops his

Sword and Cane, which surprizes the *Jew*, who turning about perceives Harlequin, upon which Miss *Kitty* in a Passion over-sets the Tea-Table. – The *Jew* enrag'd, runs to secure the Door, and is in the greatest Passion with her, she laughs at him, and they sing the following *Duette*.

AIR VI. *Maidens as fresh as a Rose.*

Kitty. *Farewell, good Mr. Jew;
Now I hate your tawny Face;
I'll have no more to do
With you or any of your Race.*

Jew. *Begone, you saucy Jade,
I will ne'er believe thee more;
Follow the Drury Trade,
Thou shalt ne'er deceive me more.*

Kitty. *Then take your self away,
Since I have chous'd you well, you Cull;
But come another Day,
When you have got your Pockets full.*

Jew. *Be not so pert, my Dear,
This Pride may shortly have a Fall,
Soon shall I see or hear,
Madam, in Bridewell, milling Doll.*

Repeat. *Soon shall I see or hear, &c.*

She repeats with him. *Ne'er more will I come near,
Such a pitiful pimping Fool.*

After the Song he turns her and her Maid out of Doors, then pursues Harlequin. – A Picture falls down, Harlequin jumps thro' the Hangings, and the Picture returns to its place and conceals him. – The Subject of the Picture, which was before an Historical Story, is now chang'd to a Representation of the *Jew* with Horns upon his Head. – While he stands in astonishment the other Picture changes likewise, and represents Harlequin and *Kitty* embracing – upon which the *Jew* runs out in the greatest surprize. Scene changes to the Street. Harlequin meets the *Jew*, who immediately draws; Harlequin catches him by the Leg, and throws him down, jumps over him, and runs off, the *Jew* pursues him. – The Scene changes to a poor Apartment in *Drury-Lane*. (This is taken from the Third Print) *Kitty* is discover'd sitting disconsolate by the Bedside, drinking of Tea, attended by *Bess Brindle* (a Runner to the Ladies of Pleasure) Harlequin jumps in at the Window; she seems overjoy'd to see him – just as they are going to sit down to drink Tea, they hear a Noise without – Harlequin looks thro' the Key-hole, and discovers it to be the Justice, Constable, Watch, &c. He is very much surpris'd, and jumps into a Punch-Bowl that stands upon a Table, to hide himself – Justice *Mittimus* enters with the Constable, &c. the Watch seize *Kitty* and the Runner, and carry 'em off. – The Constable stays behind to pilfer what he can,

during which, Harlequin creeps from under the Table; the Constable seeing him, goes to seize him, but he jumps thro' the Window and escapes – the Constable runs off. – The Scene changes to the Street. A melancholy Tune is play'd, while several Ladies of Pleasure (alias *unfortunate Women*) are led cross the Stage as going to *Bridewell*, with *Kitty* and her Maid, the Bawd, &c. Three Justices bring up the Rear. – Scene changes to *Bridewell*. The Women are discover'd all leaning in an indolent manner upon their Blocks. – The Keeper enters, and seeing them so idle, threatens to beat 'em – as they take up their Hammers and Beetles, and are going to beat, the Blocks all vanish, and in their stead appear Harlequin, Scaramouch, *Pierrot*, and *Mezetin*, each takes out his Lady to dance, and signify they'll go to the *Ridotto al' Fresco*; the Keeper runs away frightened, they all dance off. – Scene changes to the Street. A great Number of People pass over the Stage, as going to the *Ridotto*, among whom appears the Marquiss *de Fresco*, perform'd by the little Harlequin Dog. The Scene changes to the *Ridotto al Fresco*, illuminated with several Glass Lustres, (the Scene taken from the place at *Vaux-Hall*.) Variety of People appear in Masquerade, and a grand Comic Ballad is perform'd by different Characters to *English, Scotch, Irish* and *French* Tunes, which concludes the whole.

Then follows the Masque of the *Judgment of Paris*, &c.

FINIS.



Fig. 1. William Hogarth, *A Harlot's Progress*, tav. 1, 1732, acquaforte (London, British Museum, © Trustees of the British Museum).



Fig. 2. William Hogarth, *A Harlot's Progress*, tav. 2, 1732, acquaforte (London, British Museum, © Trustees of the British Museum).



Fig. 3. William Hogarth, *A Harlot's Progress*, tav. 3, 1732, acquaforte (London, British Museum, © Trustees of the British Museum).



Fig. 4. William Hogarth, *A Harlot's Progress*, tav. 4, 1732, acquaforte (London, British Museum, © Trustees of the British Museum).



Fig. 5. William Hogarth, *A Harlot's Progress*, tav. 5, 1732, acquaforte (London, British Museum, © Trustees of the British Museum).



Fig. 6. William Hogarth, *A Harlot's Progress*, tav. 6, 1732, acquaforte (London, British Museum, © Trustees of the British Museum).

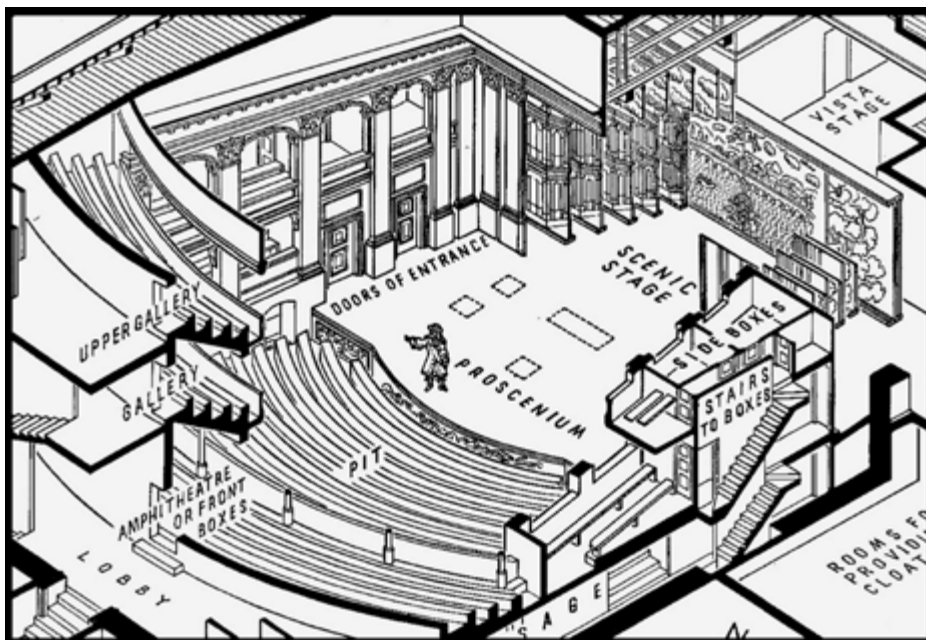


Fig. 7. Ricostruzione assonometrica del teatro di Drury Lane nel 1764, particolare (da R. Leacroft-H. Leacroft, *Theatre and Playhouse. An Illustrated Survey of Theatre Building from Ancient Greece to the Present Day*, London-New York, Methuen, 1985, p. 73, fig. 115).



Fig. 8. *Ridotto al fresco or The Humours of Spring Gardens*, giugno 1732, incisione (Washington D.C., Library of Congress, Prints and Photographs Division).



Fig. 9. John Laguerre, *The Stage Mutiny*, 1733, aquaforte (London, British Museum, © Trustees of the British Museum).



Fig. 10. William Hogarth, *Southwark Fair*, 1733, aquaforte (London, British Museum, © Trustees of the British Museum).