



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

## **Università degli Studi di Padova**

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in  
**Filologia Moderna**  
Classe LM-14

Tesi di Laurea

# *Tradizione e trasgressione in Charlotte Corday di Kyrle Bellew*

Relatrice  
Prof.ssa Alessandra Petrina  
Co-Relatrice  
Prof.ssa Anna Scannapieco

Laureanda  
Martina Stopiglia  
n° matr.1224057 / LMFIM

Anno Accademico 2021 / 2022



## INDICE

<b>INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI</b>	4
<b>INTRODUZIONE</b>	5
<b>CAPITOLO I. “The curled darling”: vita e carriera di Kyrle Bellew</b>	
1.1 Un attore che odiava il suo mestiere	9
1.2 “To you your father should be as a god”: suggestioni giovanili	11
1.3 “Curly” e il successo americano	19
1.4 “The two beauties”; la stagione di Kyrle Bellew e Cora Brown-Potter	29
<b>CAPITOLO II. Il testo</b>	
2.1 Chi ha scritto <i>Charlotte Corday</i> ?	45
2.2 “Ah, revolution! Revolution!”: trama e temi in <i>Charlotte Corday</i>	48
2.3 Finzione vs Storia in <i>Charlotte Corday</i>	57
2.4 L’angelo della morte e la bestia	68
<b>CAPITOLO III. L’abito non fa il monaco: <i>Charlotte Corday</i> sul palcoscenico</b>	
3.1 In che senso “realismo”?	81
3.2 “Hugely hideous and startling”: la ricezione di <i>Charlotte Corday</i>	91
3.3 Charlotte Brown-Potter & Jean Paul Bellew	101
<b><i>CHARLOTTE CORDAY</i></b>	115
<b>NOTA AL TESTO</b>	169
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	181

## INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

1. Thrupp, R. W., <i>Kyrle Bellew in The Corsican Brothers</i> (Guy Little Collection).	26
2. Cora Potter in <i>Antony and Cleopatra</i> .	33
3. “Marc Antony Bellew”, caricatura.	34
4. “Antony and Cleopatra”, caricatura.	36
5. Locandina di <i>Charlotte Corday</i> , collezione privata.	45
6. Cora Potter in <i>Charlotte Corday</i> .	51
7. Locandina di <i>Charlotte Corday</i> , collezione privata.	59
8. Gilray, James, “The heroic Charlotte la Cordé, upon her trial, at the bar of the revolutionary tribunal of Paris, July 17, 1793”.	67
9. Scena da <i>Robespierre</i> (1899).	89
10. Scena da <i>Charlotte Corday</i> .	89
11. Kyrle Bellew in <i>Charlotte Corday</i> , caricatura di Archie Gunn.	96
12. Falk Studios, “Kyrle Bellew Melbourne Series” (State Library Victoria).	104
13. Falk Studios, “Mrs Potter Melbourne Series” (State Library Victoria).	105
14. Cora Potter nei panni di Charlotte Corday (Billy Rose Theatre Division).	106
15. Kyrle Bellew in <i>Romeo and Juliet</i> , caricatura.	108
16. Kyrle Bellew in <i>Charlotte Corday</i> (Billy Rose Theatre Division).	109
17. Kyrle Bellew in <i>Charlotte Corday</i> , caricatura di Lionel Lindsay.	110

## INTRODUZIONE

*Charlotte Corday* di Kyrle Bellew, con Cora Potter nel ruolo titolare, fu scritta nella prima metà degli anni '90 dell'Ottocento e rappresentata per la prima volta nel 1894, ma non fu mai data alle stampe, ed è oggi del tutto dimenticata. Questa tesi vuole proporre la riesumazione di un testo sconosciuto non tanto nella speranza di vederlo inserito in un canone già più che ricco, quanto per ricavare, a partire da esso, una nuova prospettiva sul panorama culturale, letterario e teatrale dell'epoca in cui fu scritto e rappresentato.

L'analisi del testo, specialmente quella comparativa, ha portato alla luce diversi elementi interessanti, tra cui l'uso di elementi comici per alleviare la tensione (il cosiddetto "comic relief") ed i significati intrinseci nelle figure principali della protagonista femminile e del "cattivo". Tuttavia, un dato affiora sopra agli altri: *Charlotte Corday* fu un successo non tanto per il contenuto dell'opera, quanto per il suo contesto; ovvero è soltanto attraverso una conoscenza del contesto e dell'orizzonte d'attesa del pubblico che la si comprende appieno. Ci sono infatti diversi livelli di lettura da tenere in considerazione, che verranno affrontati nelle pagine seguenti: prima di tutto, si è indagato sul modo in cui un'opera sulla Rivoluzione francese si situasse nel panorama culturale degli anni '90 dell'Ottocento, e come ciò venisse vissuto dal pubblico e dai drammaturghi che si proponevano tale operazione. In secondo luogo, ci si è interrogati su quale fosse la ricezione del pubblico: per avere una visione più completa e ampia possibile, sono state studiate oltre un centinaio di recensioni e articoli di giornale che parlarono dell'opera e dei suoi interpreti. Infine, si è fatta luce su come *Charlotte Corday* spiccasse all'interno della carriera di Bellew e Potter, creando effettivamente un unicum e, secondo molti critici, diventando il punto più alto dei loro dieci anni di collaborazione sui palcoscenici di tutto il mondo.

Per fare ciò, è stata necessaria una lunga digressione sulla biografia dell'autore di quest'opera e dell'attrice che interpretò la protagonista: Kyrle Bellew e Cora Potter sono infatti sconosciuti ai più al giorno d'oggi. I due rappresentavano una curiosità sul panorama teatrale dell'epoca: il primo, coinvolto nel mondo del teatro sin da giovanissimo, quando fu istruito da un attore del calibro di Charles Fechter, era un vero professionista del settore, ma faticava ad essere preso sul serio dalla critica; la seconda, invece, proveniente da una ricca famiglia del sud degli Stati Uniti, passò dal dilettantismo ad una vera e propria carriera come attrice nella speranza di emanciparsi economicamente dal marito. Lo studio di questa coppia, definita come "rival graces"<sup>1</sup>, è infatti di grande interesse per l'ambito degli studi di genere: i ruoli di uomo e donna vengono continuamente

---

<sup>1</sup> Ovvero, "grazie rivali". Potter e Bellew erano entrambi amati soprattutto per il loro aspetto fisico. Clinton, Craig, *Cora Urquhart Potter, The Victorian Actress as Provocateur*, Jefferson: McFarland, 2010, p. 30.

rovesciati, confusi e rielaborati a partire dall'indomabile desiderio d'indipendenza di Potter e dalla bellezza passiva di Bellew; in questa tesi si è ricostruita la loro lunga battaglia per essere riconosciuti come artisti e apprezzati nella loro professione e nella società in cui vivevano.

Nel primo capitolo sono state poste le basi che permettono di cogliere con maggiore facilità le sfumature e le implicazioni che rendono uno studio su *Charlotte Corday* interessante: a partire dal bagaglio culturale di Bellew, proseguendo con gli inizi della sua carriera in Inghilterra e poi negli Stati Uniti, e soffermandosi in particolare sull'etichetta di *matinée idol* che lo accompagnò per anni, oltre a ciò che questo comportò sul piano sociale. Sono affrontate brevemente le più importanti imprese di Bellew e Potter, in particolare *Antony and Cleopatra* nell'adattamento di Bellew (1889) e *Thérèse Raquin*, opere che li portarono ad essere giudicati come "queer"<sup>2</sup> dai giornali e dai critici: la carriera del duo fu costellata da una fama scandalistica, sia per il tipo di vita che conducevano al di fuori dal palcoscenico, sia per le loro scelte stilistiche a teatro.

Il secondo capitolo propone un'analisi sia del testo dell'opera e dei temi presenti in essa, che di comparazione: si cercherà di tracciare una storia delle interpretazioni teatrali della vicenda di Charlotte Corday, dalle primissime opere scritte (e non sempre rappresentate) tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, fino a Bellew. Le differenze sono più rilevanti delle somiglianze, dato che l'intento di Bellew nello scrivere *Charlotte Corday* fu ben lontano dalla sentita partecipazione politica di molti altri scrittori: quelli che per primi si cimentarono nel trascrivere la vicenda per le scene quando essa stessa era ancora scottante nell'opinione pubblica. Inoltre, il personaggio di Charlotte ideato da Bellew e il ruolo attivo della donna verrà paragonato a quello di Vera, protagonista dell'omonima opera di Oscar Wilde, scritta e rappresentata pochi anni prima di *Charlotte Corday*.

Il terzo capitolo, infine, si è concentrato sui dettagli riguardanti il contesto storico e culturale in cui quest'opera nacque e fu rappresentata, con una digressione su un aspetto in particolare: quello del realismo. Si vedrà infatti come *Charlotte Corday* fosse un'opera definita "troppo" realistica dalla critica e dal pubblico, e si è tentato di spiegare e contestualizzare questa accusa con un ragionamento sul significato della categoria del realismo alla fine del diciannovesimo secolo. Si è tentato, insomma, partendo da *Charlotte Corday*, di ricostruire le convenzioni teatrali e il ruolo degli attori nella società e nella cultura dell'epoca, oltre che, nello specifico, come Bellew e Potter cercarono di adattarsi a queste.

Gli studi su Kyrle Bellew sono scarsi, se non quasi inesistenti; per questo si è lavorato principalmente su fonti primarie, a partire da articoli di giornali dell'epoca. Questo è ancora più accentuato nel caso specifico di *Charlotte Corday*, che non è mai stato oggetto di uno studio

---

<sup>2</sup> Naturalmente, nell'accezione dell'epoca del termine, significante "strano", "inusuale". Cfr. capitolo 3.

approfondito. Non essendo possibile ricavare dai giornali e dalle riviste dell'epoca una descrizione accademica dell'opera utile a ricostruirla nei dettagli, lo scopo principale di questa tesi è stato quello di sondare le idee e la cultura di un'epoca, con un metodo che si rifà a quello di Richard Schoch:

Because theatrical reviews are readings - and not iterations - of a performance, they do not express anterior assumptions about theatrical and popular culture so much as they constitute those very assumptions. The theatrical review is, consequently, no less real and no less significant than the event which it might be presumed only to recount.<sup>3</sup>

Queste fonti vengono utilizzate come testi che si affiancano all'opera, aggiungendone elementi di valutazione. Si vedrà infatti come l'opera analizzata acquisti significati nuovi e importanti (e altrimenti invisibili) quando messa in relazione con il proprio contesto, e come la sua ricezione faccia effettivamente parte di essa. Questi elementi esterni al testo “can carry meaning independently of the text, even opposed to the text, as well as simply reinforce its meaning”<sup>4</sup>. Questa tesi è dunque stata scritta seguendo questi principi: l'opera è fortemente influenzata dalla vita e dalla personalità del suo autore e dei suoi interpreti, oltre che dall'immagine che il pubblico ricevette di essa, tutti elementi fondamentali per uno studio completo. Esplorando aspetti poco studiati del teatro di fine Ottocento si è tentato di fare luce su nuove prospettive, cercando di aprire una finestra sul panorama teatrale e culturale dell'epoca.

---

<sup>3</sup> Schoch, Richard W., *Shakespeare's Victorian Stage: Performing History in the Theatre of Charles Kean*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998, p. 6-7.

<sup>4</sup> Vince, R. W., “Theatre History as an Academic Discipline”, in *Interpreting the Theatrical Past* a cura di Postlewait, Thomas e McConachie, Bruce A., Iowa City: University of Iowa Press, 1991, pp. 1-18, p. 10.



## 1. “The curled darling”; vita e carriera di Kyrle Bellew

### 1.1 Un attore che odiava il suo mestiere

Offrire al lettore una biografia di Harold Kyrle Money Bellew è un compito necessario, seppure difficile, per due motivi: in primo luogo, l’innegabile oscurità della sua figura nel panorama artistico contemporaneo, e in secondo luogo la scarsa affidabilità delle fonti storiche più facilmente accessibili.

Attore un tempo di grandissima fama in tutti i paesi anglofoni, dagli Stati Uniti all’Australia, oggi viene ignorato da quasi ogni studio sulla storia del teatro inglese di fine Ottocento. Perfino un dato come l’anno di nascita dell’attore sarebbe problematico, se non fosse per l’esistenza del certificato di nascita, che ci permette di affermare con certezza che Kyrle Bellew nacque il 28 marzo 1850 nel Lancashire, in Inghilterra, quando invece l’*Oxford Dictionary of National Biography* riporta il 1855 come anno di nascita, mentre l’*Australian Dictionary of Biography* il 1850. In generale, le date riportate dalle poche biografie disponibili vanno dal 1845 al 1857. Bellew stesso, mentre era in vita, sembrò voler confondere le idee sulla sua età (presumibilmente per vanità, e per un divertito spirito di contrarietà che dimostrava nei confronti dei pettegolezzi), non solo in interviste ma anche su documenti ufficiali come registri navali. Per fare un esempio: nei registri della Ellis Island Foundation, il suo nome venne registrato in un passaggio del 1903 a bordo della nave *Etruria*, e uno del 1905 a bordo della *Campania*; in entrambi i documenti, Bellew affermò di avere 48 anni<sup>5</sup>. D’altronde, nel capitolo introduttivo delle sue memorie, intitolato “Mostly About Myself”, Bellew esprime un dubbio sulla propria data di nascita, cercando con una certa auto-ironia di ricostruire la propria storia personale assieme al lettore:

My beloved mother told me I was born one Thursday morning early, unfashionably and uncomfortably early; on the 28th of March. The year of Grace of my advent, which I have no means to verify, has been put down in almanacs and newspaper records anywhere between 1845 and 1860. As my dear father did not happen to be married until 1848-49, and I was the youngest but one of a moderately numerous family, the former date suggests a situation which happily, no less an authority than Ulster King-at-arms contradicts; the latter date I know to be wrong—unhappily!<sup>6</sup>

Queste memorie sono l’unico<sup>7</sup> libro giunto a noi in cui Bellew parla di sé: è intitolato *Short Stories*, e fu pubblicato privatamente un anno dopo la morte dell’autore da Frank A. Connor, l’amico

---

<sup>5</sup> Dati tratti da: The Statue of Liberty—Ellis Island Foundation, Inc, <https://heritage.statueofliberty.org> (ultimo accesso: 11/09/2021).

<sup>6</sup> Bellew, Kyrle, *Short Stories*, New York: Shakespeare Press, 1912, p. 9.

<sup>7</sup> In un articolo isolato dell’inizio del 1900, esiste un riferimento ad una biografia che Kyrle Bellew avrebbe scritto sulla sua carriera teatrale, ma nonostante le ricerche svolte non se ne è reperita traccia. Probabilmente, non venne mai stampata o forse non è mai esistita: non è stata trovata né alcuna pubblicità del presunto volume sui giornali dell’epoca, né alcun manoscritto che ne attesti l’esistenza.

che restò accanto a Bellew fino alla fine. In questa raccolta di storie brevi, Bellew narra episodi tratti dalla sua vita, a volte in terza persona, a volte usando pseudonimi o allegorie. Il caso di Bellew è senza dubbio quello di un classico “unreliable narrator”, e difatti la sua parola verrà sempre presa con un dovuto occhio critico nelle pagine che seguono.

Dall’immagine che l’autore vuole dare di sé in questi racconti pseudo-autobiografici, un fatto salta subito all’occhio: nessuna delle storie parla della sua carriera teatrale. A differenza di moltissimi attori contemporanei che composero le proprie autobiografie a partire dalle loro esperienze sul palcoscenico, in particolare raccontando delle personalità importanti di cui erano circondati, Kyrle Bellew sembra voler dare più importanza al suo passato rocambolesco piuttosto che al suo lavoro di attore. Questa considerazione è sostenuta e comprovata da moltissime interviste in cui Bellew scoraggia i giovani dall’intraprendere la carriera attoriale, e rimpiange le sue scelte di vita con tono da protagonista tragico.

In un’intervista intitolata “Bellew, Aweary of Shams, Would Retire to a Farm”, del 24 settembre 1911, meno di due mesi prima della sua morte, quando la giornalista gli domanda se lascerebbe mai il palcoscenico, Bellew risponde: “Just as soon as I ever can”. Continua:

I'm going to get a nice little farm in the country with a cow and some chickens and some seeds to plant and take care of, and I'm going to have, for the first time in my life, what I call a real good time. I'm tired of cities and trains and time tables. I'm tired of shams. I'm tired of the everlasting struggle for supremacy. I long for quiet. I'm tired, tired, little girl!<sup>8</sup>

Il commento dell’autrice dell’articolo, al di là dei toni evidentemente melodrammatici, lascia intuire i colori della personalità di Bellew, particolarmente negli ultimi anni della sua vita: si tratta, nelle parole della giornalista, di una figura pervasa da un senso di “great loneliness and longing and a lifelong fight against terrible odds”.

Per i fini di questa tesi, basterà tracciare le basi che costituiscono il bagaglio culturale di Bellew, in modo da comprendere più facilmente il suo ruolo nel contesto e le sue scelte artistiche, sia su carta che sul palcoscenico. Sarà importante anche dare forma e colore al contesto storico e culturale di fine Ottocento, periodo fondamentale e unico per la storia del teatro inglese.

Bellew dà una versione fantasiosa della propria nascita in *Short Stories*, descrivendo immagini di se stesso appena nato “wrapped in beautiful clean tissue-paper, tied up with a lovely pink ribbon, or possibly a blue one, reclining in a pure white band-box under the shade of a dew besprinkled cabbage”<sup>9</sup>. In questa fantasia, narratagli dalla balia (“Dear, deceitful soul”), cercherà di convincere quest’ultima che non si trattava in realtà di un cavolo, ma di un cespuglio di rose o di giunchi. Dopo

---

<sup>8</sup> Mae Tinee, “Bellew, Aweary of Shams, Would Retire to a Farm”, *The Chicago Sunday Tribune*, 24 Sep 1911, p. 3.

<sup>9</sup> Bellew, *Short Stories*, p. 9.

questa introduzione dai tratti fiabeschi, Bellew afferma, rivolgendosi al lettore: “so, you see, even in my earliest childhood, my mind was sorely puzzled to discriminate between fiction and fact”<sup>10</sup>.

Dopodiché, parla dei “troubled times of the Indian Mutiny”<sup>11</sup>, riferendosi ai moti rivoluzionari che attraversarono l’India negli anni ’50 dell’Ottocento, in ribellione contro il potere coloniale britannico, e di come quello fu lo sfondo della sua infanzia. Bellew, infatti, afferma spesso di essere nato a bordo di un vascello al largo del mare che bagna le coste dell’India (“The love of the sea is born in one; so I was born at sea, only a little way outside Calcutta, must need love it above all else”<sup>12</sup>), fatto che lo avrebbe legato sin dalla nascita al mare. Molte date, tuttavia, non combaciano con la sua ricostruzione: il padre di Bellew ebbe effettivamente un posto come pastore protestante in India, ma lui e la madre di Bellew divorziarono nel 1853, mentre gli eventi più significativi e violenti dei moti indiani di cui parla nel suo racconto accaddero tra il 1857 e il 1858. Ancora una volta, Bellew stesso dubita della propria memoria: “I am not sure to-day, whether those vivid pictures, that come back to me out of the mist of the past, are not the memories of my parents transmitted to me in early childhood”<sup>13</sup>.

Con questa breve introduzione abbiamo dunque stabilito due fatti, che ci accompagneranno nelle pagine seguenti: le affermazioni di e su Kyrle Bellew vanno sempre prese con la dovuta cautela, e sin da piccolissimo non fu mai legato all’Inghilterra fisicamente. Con i dati disponibili, è difficile pensare che effettivamente nacque a bordo di una nave, ma ciò che conta è che Bellew volesse pensarlo, e soprattutto che volesse che il suo pubblico lo credesse.

## 1.2 “To you your father should be as a god”: suggestioni giovanili

L’infanzia di Bellew gira attorno ad una figura: il padre. Quest’ultimo risulterà fondamentale per capire Bellew. In questa sezione, per una comprensione più agile, ci si riferirà a Kyrle Bellew come Kyrle, e al padre con le iniziali del suo nome: J. C. M.

Come accennato sopra, John Chippendale Montesquieu Bellew era un prete anglicano, e prestò servizio in India, a Calcutta, dove fu nominato cappellano della cattedrale di St. John<sup>14</sup>. Era normale per un prete protestante sposarsi e avere famiglia; tuttavia, J. C. M. ebbe un divorzio piuttosto complicato. Come scrive Richard Foulkes, “Bellew’s personal life might have been the subject for a play: divorced from his first wife; remarrying to a divorcee; imprisoned—in Canterbury gaol—for

---

<sup>10</sup> Bellew, *Short Stories*, p. 6.

<sup>11</sup> Bellew, *Short Stories*, p. 10.

<sup>12</sup> “With Kyrle Bellew, The Sailor”, *The Montgomery Times*, 05 Jan 1911, p. 3.

<sup>13</sup> Bellew, *Short Stories*, p. 10.

<sup>14</sup> Kent, William Charles Mark, “Bellew, John Chippendale Montesquieu”, in *Dictionary of National Biography, 1885-1900*, vol. 4, a cura di Stephen, Leslie, New York: Macmillan, 1885, p. 192.

bankruptcy; and eventually converting to Roman Catholicism”<sup>15</sup>. Questo fatto ci preannuncia che, finché fu in vita, J. C. M. fu una figura controversa agli occhi dei contemporanei. Così si esprime Edmund Yates nelle sue memorie, ricordando il vecchio amico: “I do not think there was ever a man more thoroughly misunderstood by the majority of people, even by those who thought they knew him, than John Montesquieu Bellew”<sup>16</sup>. Ogni fonte primaria esaminata, principalmente biografie redatte da autori che conobbero e furono accanto a J. C. M., descrive quest’ultimo in modo simpatetico, ma mantenendo una certa distanza critica, quasi uno sguardo dall’alto; una memoria che intende giudicare più che onorare<sup>17</sup>.

Pastore protestante di professione, J. C. M. Bellew fece molto parlare di sé come oratore, tanto da essere paragonato a figure come Charles Dickens e Fanny Kemble<sup>18</sup>. Secondo John H. Barnes, “comedy, tragedy, dialect, humour, or pathos, Bellew was *facile princeps*”<sup>19</sup>, mentre Philip Waller afferma che “Bellew could read Dickens better even than Dickens”<sup>20</sup>. Il paragone con Dickens deriva non solo dal fatto che i due erano tra gli oratori più apprezzati a Londra nella metà del diciannovesimo secolo, ma anche dalla comune appartenenza ad un circolo culturale che comprendeva molti dei maggiori uomini di lettere del tempo, tra cui Charles Dickens e Wilkie Collins. Costoro si ritrovavano a casa Bellew, dove discutevano, spesso in presenza dei figli di J. C. M.; questo viene ricordato da Kyrle molti anni dopo, in un’intervista in cui descrive gli ospiti celebri del padre, e i temibili baffi di Dickens<sup>21</sup>. Malcolm Andrews, in *Charles Dickens and His Performing Selves*, afferma che J. C. M. Bellew sembrerebbe essere il modello per il personaggio di Mr. Wopsle, “the orotund church clerk in *Great Expectations* who converts to ‘Mr. Waldengarver’ for an acting career in London”<sup>22</sup>; questo percorso di Mr. Wopsle è, effettivamente, parallelo a quello di J. C. M.—perfino per quanto riguarda il nome: infatti, J. C. M. nacque John Higgin, ma adottò il nome della madre.

Come spiega Andrews, a metà Ottocento c’era una marcata differenza tra “reading” e “acting”: andare a teatro era ancora un’attività condannata dalla religione puritana più severa. Partecipare ad un “reading”, dunque, permetteva di poter ascoltare i brani di Shakespeare e di altri

---

<sup>15</sup> Foulkes, Richard, *Church and Stage in Victorian England*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 82.

<sup>16</sup> Yates, Edmund Hodgson, *Fifty Years of London Life. Memoirs of a Man of The World*, New York: Harper, 1885, p. 266.

<sup>17</sup> Dice molto questa annotazione tratta dai diari di Macready, che pure fu un attore: “Mr. Bellew called; he seems advancing in the Church; he is good-hearted, but rather too vain for one who *takes up the cross*” (corsivo originale). *The Diaries of William Charles Macready*, a cura di Toynbee, William, vol. 2, New York: Putnam, 1912, p. 463.

<sup>18</sup> Kent, p. 192.

<sup>19</sup> Barnes, John H., *Forty Years on The Stage; Others (Principally) and Myself*, London: Chapman and Hall, 1914, p. 6.

<sup>20</sup> Waller, Philip, *Writers, Readers, and Reputations: Literary Life in Britain 1870-1918*, Oxford: Oxford University Press, 2008, p. 578.

<sup>21</sup> “Kyrle Bellew, Friend of Famous Authors”, *Muncie Evening Press*, 28 Jan 1911, p. 6.

<sup>22</sup> Andrews, Malcolm, *Charles Dickens and His Performing Selves*, Oxford: Oxford University Press, 2007, p. 63.

autori del canone inglese senza compromettere la propria integrità sociale<sup>23</sup>. Leggendo Shakespeare dal pulpito, “Bellew had devised an entertainment that stopped just short of full theatre”<sup>24</sup>; vedremo come J. C. M. fu sempre attratto irresistibilmente dal mondo dello spettacolo.

È interessante però notare come qualsiasi resoconto biografico di J. C. M. dell’epoca parli necessariamente del suo aspetto fisico: dai riccioli candidi e leonini, “which lay wherever he chose to shake it”<sup>25</sup>, un *penchant* per la moda e per il teatro, e una collezione di specchi appesi ai muri della casa<sup>26</sup>, J. C. M. attirava un certo grado di attenzione e curiosità su di sé. Questa attenzione non sempre era accettabile per i suoi contemporanei. Nel 1870 J. C. M., assieme ai figli, si convertì al cattolicesimo, rinunciando ad un salario di lire 1000 annue<sup>27</sup>, e dedicandosi con maggior fervore alle sue attività di oratore. Questa mossa fu definita da Yates come sfortunata per coloro che gli stavano attorno, e Laura Friswell la condannò dichiarandola una perversione.

Tuttavia, J. C. M. non lasciò mai del tutto la vocazione religiosa, mantenendo un piede sul pulpito e l’altro sulle scene. Mai un vero attore, spesso venne descritto come troppo goffo nell’aspetto fisico per una carriera simile<sup>28</sup>, mentre era a suo perfetto agio dietro il pulpito di una chiesa, “where his figure loomed large and his aspect was commanding”<sup>29</sup>. Questa doppia natura di J. C. M. Bellew, tra chiesa e palcoscenico, non fa che accentuarsi con il passare degli anni, fino alla fine prematura nel 1874, dovuta, secondo gli amici di J. C. M., al ritmo esagerato dei tour che lo occuparono negli anni ‘70. J. C. M., infatti, portò le sue orazioni in America, dove ebbe un discreto successo, tanto che all’arrivo del figlio a New York una decina di anni più tardi fu ricordato con calore dai giornali locali. Tutto considerato, c’è poco da stupirsi, dunque, della fama di cui godé J. C. M.; ed era questo l’ambiente dove crebbe il giovane Kyrle, ricevendo dal padre un’educazione privata. Infatti, J. C. M. era un uomo di lettere, e scrisse *Poets' Corner: a Manual for Students in English Poetry*, che pubblicò nel 1868 presso la casa editrice Routledge. Teneva ad un’educazione poetica e letteraria per i figli tanto da creare un proprio canone letterario; è evidente anche lo sforzo di presentarsi come uno studioso di letteratura, che conosceva profondamente i testi che recitava al suo pubblico. Questa

---

<sup>23</sup> Andrews, p. 65.

<sup>24</sup> Andrews, p. 63.

<sup>25</sup> Barnes, p. 5.

<sup>26</sup> “I once went with my father to hear Mr. Bellew read this poem, and we went in the interval between the first and second part of the entertainment round to his room at the back of the hall. I was very much interested and amused to find several looking-glasses in silver frames hung upon the walls at studied angles, also hair and clothes brushes with silver backs, and a beautiful hand-glass in mother-o'-pearl, and amongst other things a hare's foot”. Friswell, Laura Hain, *In the Sixties and Seventies, Impressions of Literary People and Others*, Boston: H. B. Turner, 1906, p. 160.

<sup>27</sup> Kent, p. 192.

<sup>28</sup> “It used to be said that Mr. Bellew was a born actor, but in the days when I knew him he was too portly and too unwieldy to have shone on the stage”. Yates, p. 267.

<sup>29</sup> “His ecclesiastical millinery was perfect, and he wore, when preaching, cuffs of French cambric — such as used to be a portion of a widow's dress in the days when widows' mourning was in vogue — round his plump white hands”. Yates, p. 267.

tendenza a valorizzare la cultura umanistica nella famiglia si può osservare anche nel figlio, che si vantò sempre di essere cresciuto nella casa sul Tamigi dove aveva vissuto David Garrick. Infatti, “at the early age of eight [Kyrle Bellew] was made to study Shakespeare, and especially the play of “Hamlet.” He was taught to recite this play as training for the voice; he learned to read aloud when a mere child”<sup>30</sup>. Kyrle restò sempre attaccato a quest’immagine del padre, e vantò spesso le sue origini legate all’eccellenza del teatro inglese:

My father had a great deal to do with private theatricals, and before his college days he played juvenile lead to William Charles Macready and G. V. Brooke. Macready persuaded him to leave the stage. Macready was godfather to one of my sisters. I was born where John Philip Kemble was born, and I was educated in David Garrick's house. This was my father's house, the one I have now on the Thames; it stands on the grounds of Garrick's house. David Garrick had a great many visitors and he built another building on his grounds to accommodate his guests, and this house my father took and there I began my early education.<sup>31</sup>

Un giornalista che visitò l’alloggio di Kyrle Bellew nel 1887 descrive con minuziosi dettagli e un intento quasi voyeuristico i vari cimeli esposti, e che Kyrle stesso mette in mostra:

There, is the order of St. George worn by Macready in “Henry V.,” and presented to Bellew’s father on the last night of his appearance. [...] I dally with the dagger which he draws in “Ruy Blas,” and which was once the property of Edmund Kean. I turn the pages of the prompt-book of “Hamlet,” with the autograph annotations of Charles Fechter.<sup>32</sup>

È quest’ultimo attore che bisognerà introdurre ora: Charles Albert Fechter. Attore franco-inglese, con origini tedesche, nato o a Parigi o a Londra nel 1824, fu tra i celebri amici del padre il più idealizzato da Kyrle Bellew. All’arrivo di Fechter in Inghilterra negli anni ’60,

a very intimate acquaintance sprang up between the actor and the elder Mr. Bellew. They studied together a great deal, and Fechter took the house opposite to M. Bellew's on purpose to be close to him; they used to read together constantly<sup>33</sup>.

Fechter insegnò al giovane Kyrle l’arte del fioretto (“he went to his house every day at noon to learn to fence”), per cui Kyrle si distinse poi in diversi ruoli teatrali, utilizzando armi forgiate nel diciottesimo secolo, in quella ricerca di autenticità che caratterizzò la sua carriera, e che verrà analizzata di seguito. Pur essendo consci dell’inaffidabilità di qualsiasi informazione biografica concernente Kyrle Bellew, è facile poter credere a quest’affermazione in particolare: “With all a romantic boy’s adoration, young Bellew worshipped the great actor”<sup>34</sup>.

---

<sup>30</sup> “Kyrle Bellew”, in *The Biograph and Review*, vol. 6, a cura di Allen, E. W., Oxford: Oxford University Press, 1881, pp. 231-239, p. 232.

<sup>31</sup> *The Theatre*, vol. 2, a cura di Welch, Deshler, New York: Theatre Publishing Company, 1886, p. 273.

<sup>32</sup> Lewis Rosenthal, “Kyrle Bellew at Home”, *The Theatre*, 3, 1887, p. 6.

<sup>33</sup> *The Biograph and Review*, p. 232.

<sup>34</sup> *The Biograph and Review*, p. 232.

Era noto che fu proprio J. C. M. ad aiutare Fechter ad apprendere e recitare correttamente la lingua inglese, lavorando specialmente su *Hamlet*. Proprio su Shakespeare, e in particolare su questo testo, J. C. M. fece uno studio che durò tutta la vita<sup>35</sup>. Fu nel 1870, proprio l'anno della sua conversione al cattolicesimo, che mise in scena ciò che fu definita da critici ed amici una trovata più che stravagante; un'impresa destinata al fallimento, ma che finì per raccogliere un successo oltre le aspettative. Senza mettere piede fuori dal pulpito, J. C. M. trovò il modo di salire sul palcoscenico shakespeariano, e di lasciare il segno: fu sperimentata sul palco una lettura dell'opera corredata da *tableaux vivants*, che illustravano in tempo reale i versi letti da J. C. M. Qui sotto, la descrizione dell'evento nelle parole di questa recensione del *The Era*:

Much natural curiosity has been felt regarding the exact nature of Mr. Bellew's new entertainment. Some reported that the celebrated reader was going on to the stage. But the report was emphatically contradicted by Mr. Bellew. What, then, was he going to do with scenery and dresses, and music and actors, and all the other paraphernalia strictly associated with regular dramatic representations? The secret has now been divulged. Mr. Bellew is still a reader. He reads a greater portion of the play of *Hamlet* from a desk, and the reading is appropriately illustrated by several exquisite *tableaux vivants*. As the reader proceeds with the text the curtains behind him draw aside, and to the audience are exhibited living pictures, which considerably assist the mind as it travels through the mazes of this marvellous play. The idea is novel, and to our mind very pleasant. It breaks the monotony and tediousness which no reader, however excellent, can altogether dispel by himself, and it affords an opportunity for illustrating this marvellous play that has seldom been given. The traditions of the stage can, on such an occasion, be fairly broken through; and Mr. Bellew is enabled to indulge in several literary fancies, and exhibit his wealth of archaeological knowledge. Music, painting, dress, and architecture are called into requisition, and we cannot but trust that Mr. Bellew's study and energy will be rewarded as well by the congratulations of the public as by the serious attention of the Stage.<sup>36</sup>

Pare ci fosse dunque un intento archeologico in questa messa in scena; non si trattava soltanto di un esercizio di lettura superficiale. La recensione rivela un lavoro filologico: J. C. M. avrebbe confrontato diverse edizioni del testo shakespeariano, mettendo da parte "the acting edition of *Hamlet*" per darne una fisionomia più vicina all'intento dell'autore. Senza cercare di dare un giudizio su questa produzione, o di esagerare la portata dell'evento, ciò che ci interessa è prendere nota dello spirito filologico dell'impresa. L'intento, oltre che artistico, era di portare al pubblico non specialistico una lettura di *Hamlet* più vicina all'originale; i testi shakespeariani, infatti, a fine Ottocento, quando messi in scena, portavano con sé un lungo strascico di annotazioni e trovate sceniche che si tramandavano da generazione a generazione, sin dall'età di Garrick, e ancora prima:

In the nineteenth century, most critics and audience members, even those not deeply familiar with Shakespeare's text, carried with them a long list of preconceived notions on the part. Many actors took full advantage of this familiarity and expectation, playing to specific points and limiting their own

---

<sup>35</sup> Scrisse e pubblicò nel 1863 un libro di carattere storiografico su *Shakespeare intitolato Shakespeare's Home at New Place, Stratford-upon-Avon, being a History of The Great House Built in The Reign of King Henry VII by Sir Hugh Clopton, Knight, and Subsequently the Property of William Shakespeare, Gent., Wherein He Lived and Died.*

<sup>36</sup> "Mr. J. C. M. Bellew's "Hamlet" at St. George's Hall (Last Night, Friday.)", *The Era*, 06 Feb 1870, p. 5.

reading of the character to those aspects of tradition that were most fashionable (or most acceptable) to contemporary audiences.<sup>37</sup>

Queste alterazioni del testo originale erano accettate e conosciute dal pubblico, tanto che spesso quando un attore-direttore tentava di dare un'interpretazione filologica del testo veniva mal gradito. Vedremo come Irving farà di questo un caposaldo della sua poetica di manager e attore; per ora, ai fini di una più facile comprensione del fenomeno, basterà dare come esempio un breve scorcio sulla storia teatrale legata alla figura delle tre streghe in *Macbeth*.

Diversamente da ciò che si penserebbe oggi, le tre streghe furono un forte elemento comico nella tradizione teatrale inglese, e per oltre un secolo ebbero una grande importanza in qualsiasi rappresentazione di *Macbeth*—molto più ampia dello spazio che è loro concesso nel testo shakespeariano. La versione standardizzata dell'opera, ovvero quella conosciuta dal pubblico, includeva sempre versi e musiche tratte da *The Witch* di Middleton<sup>38</sup>. Quando Samuel Phelps nel 1847 tentò di presentare il testo originale, senza il canto delle streghe, il suo sforzo fu applaudito dalla critica, ma “the pressure of custom was too great, and in 1858 five singing witches appeared, with Locke’s music reinstated”<sup>39</sup>. Questa popolarità derivava dalla comicità delle scene in cui apparivano le streghe, storicamente portate in scena da attori uomini, in uno stile a dir poco farsesco; John Baldwin Buckstone, per esempio, fu apprezzatissimo per le sue capacità nel ruolo di strega. Come scrive Marston: “The uproar of merriment which arose from his appearance as one of the witches in *Macbeth* is too well known to need more than an allusion”<sup>40</sup>.

Alcuni attori, come Charles Macklin e John Philip Kemble, tentarono di trattare le streghe in modo serio, svestendole dei “mittens, plaited caps, laced aprons, red stomachers, ruff, etc.”<sup>41</sup> con cui erano state adornate sin dalla produzione di David Garrick. Ma fu Henry Irving che, considerandosi un innovatore, per la prima volta nel 1888 portò sul palcoscenico tre donne nei panni delle tre streghe. Il suo scopo era “to divest [them] of that semi-comic element which at one time threatened to obscure, if not altogether to efface, their supernatural significance”<sup>42</sup>. A quest'altezza cronologica è percepibile una stanchezza derivata da pratiche teatrali che non intrattenevano più un pubblico di cultura “alta”, e minavano alla serietà del teatro così agognata da attori come Irving. Di

---

<sup>37</sup> Quirk, Catherine, “The French Actor on the London Stage: Charles Fechter”, in *The French Play in London: Performing, Translating, and Adapting from the French in Victorian Britain*, a cura di Ramos-Gay, Ignacio, 2017, <https://journals.openedition.org/cve/3359> (ultimo accesso: 12/09/2021).

<sup>38</sup> Clark, Sandra e Mason, Pamela, *Introduction*, in William Shakespeare, *Macbeth*, a cura di Clark, Sandra e Mason, Pamela, London: Bloomsbury, 2015, p. 98.

<sup>39</sup> Clark and Mason, p. 99.

<sup>40</sup> Marston, John Westland, *Our Recent Actors: Being Recollections Critical, and, in Many Instances, Personal, of Late Distinguished Performers of Both Sexes, With Some Incidental Notices of Living Actors*, London: S. Low, Marston, Searle & Rivington, 1888, p. 92.

<sup>41</sup> Oulton, W. C., *The History of the Theatres, 2 vols (1796)*, 2.139, citato in Clark e Mason, p. 99.

<sup>42</sup> Prefazione del testo stampato così come fu dato al Lyceum nel 1888, citato in Clark e Mason, p. 99.

questo, e della tradizione attoriale introdotta e resa popolare da Irving, si parlerà più avanti. Tornando all'*Hamlet* di J. C. M. Bellew, si noti come il parroco-oratore sia in sintonia con le avanguardie europee che cercavano di riformare il teatro attraverso un nuovo tipo di realismo e di fedeltà al testo.

George Odell, nella sua descrizione delle performance shakespeariane nell'epoca di Irving, parla dei cambiamenti visibili sulle scene dei teatri inglesi, e in particolare del "so-called naturalistic method of acting Shakespeare", per il quale la sua poesia "was to be read more like prose than verse", l'azione doveva essere "toned down", e tutto era "refined and gentle"<sup>43</sup>. Odell riporta inoltre una citazione di Forbes Robertson, in cui l'attore afferma che:

Since the days of Fechter's Hamlet, the movement has been in progress. Slowly and unassertively it has worked its way [...] until now there is no actor left who dare in London, on a solitary occasion, do what a generation and a half ago was done constantly by Phelps, Charles Kean, and a host of imitators. [...] Realism has conquered convention even in tragedy, and instead of instructing, like Constance, "our sorrows to be proud," we have to teach them to be humble.<sup>44</sup>

Odell, nonostante sembri nostalgico di un certo genere di teatro romantico, testimonia il lento cambiamento a cui il teatro andava incontro, e che Forbes Robertson fece risalire proprio a Charles Fechter. Dall'altro lato, Quirk afferma che "the popular interest in Fechter's performance had less to do with the effectiveness of the performance itself, or with the emotional connection between actor and audience, than with its status as spectacle"<sup>45</sup>. Quirk afferma che un attore francese (per meglio dire: *straniero*) nel ruolo di un eroe tragico della più alta tradizione letteraria inglese era da un lato mal visto, ma dall'altro attraeva la curiosità del pubblico. Nonostante questo, Fechter sembrava in grado di commuovere il pubblico con la sua performance, che si basava sull'interiorità ed emotività del personaggio. Infatti:

Throughout his career, Fechter's characterisations relied heavily on the gestures often associated with melodrama or pantomime. Fechter appeared on stage as 'a master of the exterior symbolism of the histrionic art' (Clapp 125). He displayed and developed his characters through movement and the expressions of his body and face—in keeping with the melodramatic style—but he also used these gestures to develop a naturalistic emotional interiority.<sup>46</sup>

Secondo Quirk, ciò che rese lo stile di Fechter rivoluzionario, fu "the way he paired the exteriority of melodrama with an unprecedented level of the kind of interiority that would come to be associated later in the century with Naturalism and Realism". Fu Wilkie Collins a descrivere la recitazione di Fechter come non soltanto "noble and romantic", come voleva la tradizione legata al genere di ruoli che Fechter incarnava sul palcoscenico, ma anche "firmly founded on truth to

---

<sup>43</sup> Odell, George Clinton, *Shakespeare: from Betterton to Irving*, vol. 2, New York: Charles Scribner's Sons, 1920, p. 414.

<sup>44</sup> Odell, p. 414.

<sup>45</sup> Quirk, p. 19.

<sup>46</sup> Quirk, p. 23.

nature”<sup>47</sup>. C’è, insomma, una continua attenzione alla “naturalità” dello stile di Fechter da parte dei contemporanei. Come vedremo più avanti, le diciture di “naturale” e “realistico” possono avere diversi significati ed accezioni, ma è evidente come Fechter mirasse al trasmettere i sentimenti reali del personaggio, con una coscienza psicologica del testo, e al dare una versione ben studiata di *Hamlet*, sotto la guida di J. C. M. Bellew. Fechter, inoltre, dava molto peso alla direzione della messinscena, cercando sempre di dare coerenza alla scenografia e all’aspetto visivo dell’opera, in modo che risultassero complementari alla sua ricerca di stile:

Fechter’s emphasis on the realism of his acting was also at least assisted by, and at most reliant on, his scenic changes. Rooms onstage were fully constructed, even up to the ceilings (Baker 295). Actors entered not from the bare wings, striding to centre stage to pose and declaim a speech, but through doors and in character (Watson 240). Under Fechter, then, the stage took on the appearance of representing a version of real life.<sup>48</sup>

Quirk ricorda che Henry Irving stesso seguì i passi di Fechter, anche succedendo all’attore francese come manager del Lyceum, e prima ancora accompagnando Fechter nei suoi tour. Infatti, molti critici hanno già discusso di come l’Amleto di Irving riprendesse molti elementi della performance di Fechter, “favouring a similarly gentlemanly melodramatic style in the ‘coat-and-waistcoat domestication’ of his tragic heroes (Shattuck 145)”<sup>49</sup>.

In questo contesto crebbe Kyrle Bellew, allora un adolescente chiamato Harold; queste le suggestioni che porterà sempre con sé, dall’amore per la cultura del padre allo stile di Fechter. Mentre il padre era in tour in America, Kyrle Bellew perseguiva una vita a dir poco rocambolesca, prima come marinaio su navi mercantili, poi in Australia in cerca di oro. È di questo che parla principalmente nella sua raccolta di storie brevi<sup>50</sup>. Così si descrive umoristicamente nella premessa, giocando sulla propria tendenza all’abbellire la verità:

I have been many things, amongst others, a Sailor, an Australian Station-hand, a Gold miner, a Cattle drover, a Grave digger, an Explorer, a Book-keeper, a Journalist, a Dramatic Critic (God forgive me) an Author of many fugitive contributions to various and varied periodicals; have perpetrated a few successful plays, and a few others. Have wandered the World over; done all the unwise things men do; repented of many of them; shall live I hope to repent of many more. Have not any claim to the veracity of George Washington or the equally unconventional attributes of St. Anthony.<sup>51</sup>

Si potrebbe scrivere una lunga biografia incentrata soltanto su quella manciata di anni in cui il futuro attore viaggiò in giro per il mondo, rischiando la vita lontano da casa. Basterà qui dire che Kyrle

---

<sup>47</sup> Quoted in Quirk, p. 24.

<sup>48</sup> Quirk, p. 26.

<sup>49</sup> Quirk, p. 29.

<sup>50</sup> Curioso il racconto “Socks”, in cui narra la sua primissima esperienza teatrale, ancora adolescente, come cadetto della nave HM Conway. Per l’occasione entrò nel ruolo della protagonista femminile della pièce, dato che tutti gli attori erano i cadetti (maschi).

<sup>51</sup> Bellew, *Short Stories*, p. 3.

Bellew tornò in Inghilterra nel 1875, dopo aver saputo della morte del padre. Fu in quello stesso anno che cominciò la sua carriera di attore, prendendo in mano l'eredità lasciata da J. C. M. Bellew.

### 1.3 “Curly” e il successo americano

Assumendo il nome Harold Kyrle, forse anche per mantenere la propria identità separata dalla fama del padre (ben presente nella scena teatrale londinese degli anni '70), Kyrle Bellew calcò le scene assieme alla compagnia di Charles Barrington, che si preparava ad un tour della Gran Bretagna. In *Short Stories*, Bellew narra l'inizio di questa impresa. Nel racconto, lui e il fratello, Evelyn, si ritrovano dopo anni nell'occasione della morte del padre, e cercano lavoro insieme. Bellew riporta esattamente l'avviso pubblicitario a cui rispose, in cerca disperata di denaro:

STAGE—Wanted, a light comedian  
to support Miss Helen Barry on tour,  
commencing August 22d. Apply  
personally to Charles Barrington, Esq.,  
Adelphi Hotel, Adams Street, Strand.<sup>52</sup>

Con ironia, Bellew racconta di come la decisione di calcare le scene venne presa quasi casualmente; nel racconto, il fratello pare scettico riguardo le possibilità di Harold, ma quest'ultimo risponde: “There are lots of damned fools who know no more than I do and get billets every day in other businesses. I'll have a try, anyway”<sup>53</sup>. Che questa storia sia veritiera o meno, già nel novembre 1875, un avviso pubblicitario pubblicato nel *The Era* di Edimburgo dalla compagnia di Charles Barrington si riferisce a Harold Kyrle come stage manager, indicando un rapido consolidamento della sua carriera.

In seguito, Kyrle recitò al teatro Haymarket sotto Charles Baldwin Buckstone, poi assieme a Hermann Veizin in una versione inglese de *L'Étranger* di Alexandre Dumas; ancora sotto Charles Wyndham, e poi W. S. Gilbert (nel cast originale di *Engaged*), principalmente in ruoli leggeri e molto spesso interpretando personaggi secondari in opere shakespeariane (da Orsino in *Twelfth Night* a Claudio in *Measure for Measure*). Nel novembre 1878 i giornali londinesi annunciarono che Harold Kyrle avrebbe assunto il nome di Kyrle Bellew, e sarebbe apparso assieme a Henry Irving ed Ellen Terry al Lyceum Theatre.

---

<sup>52</sup> Bellew, *Short Stories*, p. 58.

<sup>53</sup> Bellew, *Short Stories*, p. 58.

Mr. Kyrle has already established his position as one of our most able and conscientious *jeunes premiers*, and we look forward to a continuation at the Lyceum of that success which has attended his past efforts in the Haymarket and other leading theatres in London.<sup>54</sup>

Fu nel ruolo di Osric accanto all'Amleto di Irving, proprio in quell'*Hamlet* tanto amato dal padre, che Bellew venne per la prima volta notato e spinto verso ruoli più importanti. Lavorò assieme ad Irving soltanto per una stagione; nel 1880 lo troviamo accanto a Marie Litton, attrice e manager. I due entrarono presto in diatribe legali legate a salari e contratti, ma non prima di aver incantato l'Inghilterra con più di centocinquanta repliche del loro *As You Like It*; la performance di Bellew nel ruolo di Orlando, in "picturesquely antique costumes"<sup>55</sup>, fu ricordata come un'interpretazione esemplare del personaggio per diversi anni, e portò Bellew ad incarnare diversi ruoli romantici come protagonista. Per quasi tutta la sua carriera, Bellew incarnò quel "light comedian" del primo avviso pubblicitario a cui rispose, interpretando ruoli leggeri, solitamente come primo amoroso. È interessante notare come, nel 1880, Bellew era stato scelto come Laertes nell'*Hamlet* di Edwin Booth, in un tour inglese del celebrato attore americano; per via dei vincoli previsti dai contratti con Marie Litton, Bellew dovette rinunciare all'opportunità, e in seguito abbandonò le scene per un breve periodo, apparentemente ammalato. Fu proprio dopo questa delusione che Bellew accettò una proposta di lavoro in America<sup>56</sup>. Il suo primo approccio al nuovo continente, tuttavia, non andò a buon fine; con questa toccata e fuga tempestosa, Bellew si fece conoscere dal pubblico americano, che da subito cominciò a formulare pettegolezzi sull'attore, prima di tornare irato in madrepatria, nuovamente sotto il controllo di Marie Litton<sup>57</sup>.

Sarebbe opportuno, a questo punto, dare notizia di due passaggi minori ma significativi della carriera di Bellew: innanzitutto, il suo ingaggio in *Moths* di Ouida, nel ruolo principale di Corrèze, in un adattamento teatrale scritto da Henry Hamilton e veementemente contrastato dall'autrice del romanzo in un dibattito che si consumò sul *Times*. L'adattamento di Hamilton toglieva sostanza alla protagonista femminile— "a strategy that was predictably employed by male playwrights when they adapted novels by women"<sup>58</sup>—e conferiva al protagonista maschile, Corrèze, una certa brutalità, introducendo una sequenza di uccisioni alla fine dell'opera che furono giudicate di cattivo gusto. In

---

<sup>54</sup> "Stray Leaves", *The Examiner*, 23 Nov 1878, p. 1498.

<sup>55</sup> "Theatres", *The Graphic: An Illustrated Weekly Newspaper*, 28 Feb 1880, p. 214.

<sup>56</sup> Con il solito modo melodrammatico, dando il suo addio alle stampe: "Rightly or wrongly, I have a thorn in the side of my young fortune, and as I am denied the honour and pleasure of again meeting dear friends and a kindly remembered public in the old country, I am going now to accept the welcome offered me by the new. On the eve of my departure, I write though you to say "Farewell."" Bellew, Kyrle, "To the Editor of The Era", *The Era*, 5 Dec 1880, p. 13. Quest'ottimismo verso il nuovo continente durò poco, tuttavia, dato che Bellew fu ingaggiato come ruolo minore, e rifiutò l'incarico, secondo i giornali di gossip americani, con furore: "Kyrle Bellew, who came to this country under engagement with the Union Square company, has gone back to England, swearing that they have no appreciation of dramatic talent in this blarsted [sic] country". "Amusement Notes", *The Saint Paul Globe*, 2 Jan 1881, p. 4. Infatti, Bellew si era rifiutato di apparire in un ruolo secondario nella compagnia diretta da Albert Palmer.

<sup>57</sup> Questo, almeno, fino alla fine del contratto.

<sup>58</sup> Powell, Kerry, *Women and Victorian Theatre*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 100.

secondo luogo, Kyrle Bellew portò *Romeo and Juliet* in tour utilizzando gli scenari di Henry Irving, che aveva da poco dato quell'opera al Lyceum<sup>59</sup>. Di questo, si disse che venne a costare più di 6000 sterline, “and with ‘a prodigal wealth about the whole arrangements,’ the ‘almost unprecedentedly beautiful dioramic effects’ evoked the rich, pulsating atmosphere of an Italian city”<sup>60</sup>. Così Bellew inaugurò una stagione a capo di una propria compagnia, in cui ebbe un discreto successo, tanto che nel *Pall Mall Gazette* del 1884 troviamo la menzione di uno spettacolo burlesco, in cui una donna in drag imitava il fare da damerino di Bellew<sup>61</sup>.

Il *Daily Post* del 12 settembre 1883 riporta una lettera al pubblico di Bellew, in cui parla della nuova opera che la sua compagnia porterà in tour, *The Corsican Brothers*:

In placing this weird and strangely Fascinating Story on the Stage, I am indebted to the late Mr. CHARLES FECHTER'S original arrangement of the Drama, and also to that of the late Mr. CHARLES KEAN, whose example in commencing the Play in Corsica I am content to follow. The Scenery has been Painted for me by Mr. W. T. HEMSLEY, from original sketches made near Ajaccio and Fontainebleau, the Opera House being modelled from a print of the Old Paris Opera of 1840.

I have endeavoured to represent the Play as much as is possible in the period originally intended, both as regards to Scenery and Costume, and confidently submit the result of much care and labour to the unerring judgement of the public.<sup>62</sup>

Queste affermazioni sono interessanti perché ritroviamo due elementi: l'influenza di Charles Fechter nel lavoro di Bellew, e, soprattutto, l'intento archeologico dell'attore nel mettere in scena un'opera storica. Dalle parole di Bellew rileviamo un'ansia di legittimazione filologica e di accuratezza dei dettagli, che sarà presente nelle produzioni che vedremo in seguito, e particolarmente in *Charlotte Corday*.

Il vero punto di non ritorno della carriera di Kyrle Bellew fu nel 1885, quando venne ingaggiato da Lester Wallack, manager di uno dei teatri più in voga di New York, come primo attore. Fu accolto non troppo calorosamente dai critici<sup>63</sup>, ma il pubblico fu fortemente attratto da lui—se non altro come oggetto di pettegolezzo. La Wallack Theatre Company era “the training ground of virtually

---

<sup>59</sup> “I can only state further, that Mr Henry Irving produced the piece at the Lyceum, and the production you will have here next week is under his personal direction. (Applause.) He is sending it out under his direction from his theatre in London down here, where it will be performed for the first time in the provinces. (Applause.) Mr Kyrle Bellew, who is here to-night, is giving his services, and that, I am sure, will be a guarantee that the production will be as perfect as it possibly can be. (Loud applause.) [At this point Mr Kyrle Bellew, who occupied a seat in one of the side boxes, rose and bowed his acknowledgements to the house.]” “Mr. E. L. Knapp's Annual Benefit”, *Glasgow Herald*, 23 Feb 1883, p. 10.

<sup>60</sup> Hunt, Hugh, Richards, Kenneth, Taylor, John Russlel, *The Revels History of Drama in English*, vol. 7, London: Routledge, p. 83.

<sup>61</sup> “Called There and Back”, *The Pall Mall Gazette*, 16 Oct 1884, p. 5.

<sup>62</sup> Bellew, Kyrle, “The Corsican Brothers”, *The Bristol Mercury and Daily Post*, 12 Sep 1883, p. 4.

<sup>63</sup> “If one of our country cousins should go to Wallack's he would take Mr Bellew for Mr Henry Irving. He gave to Jack Yeulett the Irving wave of hair, the Irving gleam of the eye, the Irving expression of the face, the Irving enunciation of the words, and the Irving hiss and stride across the stage. It was really too bad”. “The Drama in America”, *The Era*, 19 Dec 1885, p. 8.

every important American stage performer of the 19th century”<sup>64</sup>; si capisce dunque come un debutto americano in tale teatro mettesse in rilievo la figura di Bellew nel panorama artistico della metà degli anni '80. L'apice della carriera di Wallack fu negli anni '60; è nel 1869, infatti, che Junius Henri Browne scrive: “Wallack's is, and has been for years, the best theater in the United States, and is quite as good as any in Europe outside of Paris. [...] It is commonly said that New-York goes to Wallack's”<sup>65</sup>. L'entrata di Kyrle Bellew in questo circuito artistico fu, quindi, successiva all'epoca d'oro del Wallack's Theatre. Questo teatro trovò una nuova sede nel 1882, ma, pur avendo una “excellent stock company as before”<sup>66</sup>, non tornò più alla popolarità che aveva raggiunto in passato. Nonostante questo, Wallack's resta una delle attrazioni principali di Broadway, e Bellew prese lì il suo posto come primo attore, diventando presto il più amato *matinée idol* di New York.

Il fenomeno dei *matinée idols* nacque a metà Ottocento e si protrasse fino all'avvento del cinema hollywoodiano; si riferiva in modo più o meno preciso ad attori (solitamente uomini) che attraevano il pubblico femminile alle *matinées*, ovvero gli spettacoli antimeridiani. Per quanto riguarda questi, Michael Ferguson spiega che mentre questo genere di spettacolo “is as old as theatre itself”<sup>67</sup>, la parola “*matinée*” entrò nel vocabolario inglese soltanto nella metà del diciannovesimo secolo. Le *matinées* raggiunsero l'apice della loro popolarità proprio a fine secolo, offrendo un programma fatto di melodrammi e altri generi che andavano in voga tra il pubblico femminile; infatti, “since it was considered appropriate for women to attend the theatre during daylight hours without male escort, matinee audiences were predominantly women”<sup>68</sup>. Nati in questo ambiente, alla fine del secolo i *matinée idols* “reigned supreme”<sup>69</sup>. Questo fenomeno crebbe in modo esponenziale grazie anche allo sviluppo delle tecnologie e alla moda fotografica: “with the development of photography and the subsequent popularity of the postcard, images of desired matinee idols could be collected, exchanged and 'possessed' by their adoring fans”<sup>70</sup>.

L'importanza della fotografia e dei giornali nel XIX secolo è sottolineata da moltissimi studi, tra i quali è opportuno citare *La cultura degli europei. Dal 1800 ad oggi* di Donald Sassoon e *La cultura senza regole* di Christophe Charle. Fotografie sempre più nitide venivano sempre più spesso

---

<sup>64</sup> “Lester Wallack”, *Encyclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/biography/Lester-Wallack> (ultimo accesso: 04/10/2021).

<sup>65</sup> Browne, Junius Henri, *The Great Metropolis, a Mirror of New York*, Hartford: American Publishing Company, 1869, p. 179.

<sup>66</sup> Stephen Jenkins, *The Greatest Street in the World; the Story of Broadway, Old and New*, New York and London: G. P. Putnam's sons, 1911, p. 251.

<sup>67</sup> Ferguson, Michael, *Idol Worship: A Shameless Celebration of Male Beauty in the Movies*, Sarasota: STARbooks Press, 2003, p. 9.

<sup>68</sup> Fisher, James e Londré, Felicia Hardison, *The A to Z of American Theater*, Lanham: Scarecrow Press, 2008, p. 310.

<sup>69</sup> Ferguson, p. 9.

<sup>70</sup> Lawrence, David, “Masculine Appearances: Male Physicality on the Late-Victorian Stage”, *Critical Survey*, 20, 2008, pp. 44-60, p. 50.

inserite nelle testate giornalistiche, grazie allo sviluppo della stampa, accanto alle più tradizionali illustrazioni e caricature. In particolare, è d'interesse in questa sede il fenomeno della costruzione delle celebrità: risalente a molto prima del ventesimo secolo, ruota principalmente attorno all'immagine pubblica di attori, attrici e cantanti che in un certo senso vendono loro stessi ad un pubblico sempre più ampio: l'"accezione moderna del mito, e cioè di star o celebrity", ha un "nesso imprescindibile con l'idea d'immagine meccanica, riproducibile in grandissime quantità e fedelmente aderente al volto e al corpo dell'oggetto di culto"<sup>71</sup>. Parliamo di un'epoca in cui ogni "school girl's boudoir"<sup>72</sup> era decorato da immagini di attori e attrici; album di fotografie di celebrità e non solo erano pressoché alla portata di tutti (la Regina Vittoria ne possedeva diversi); l'immagine della celebrità diventò collezionabile, e furono eretti quasi degli altari a questi nuovi idoli nelle case di tutta Europa e America. È ciò che Rachel Teukolsky definisce "cartomania": "the craze for collecting cartes of people one didn't know, famous or notorious public figures who constellated the world of gossip and conversation"<sup>73</sup>. Il pubblico di questi giornali, collezionatore di *cartes de visite*, era avido di "sensations"; come spiega Teukolsky, in quest'epoca il sensazionalismo era più che un semplice stratagemma letterario. Il *Daily Mail*, fondato nel 1896, fu un "autentico precursore degli attuali tabloid"; i giornali gradualmente rinunciavano all'"intento educativo e formativo dei primi periodici ad alta tiratura"<sup>74</sup>. Senza esprimere giudizi morali, si può facilmente affermare che i giornali e le immagini al loro interno furono strumento di pubblicità e riconoscimento pubblico, nella buona o nella cattiva sorte, per i lavoratori del mondo dello spettacolo. È con questa notorietà che fece i conti Kyrle Bellew, definito da David Carrol "The Reluctant Matinee Idol".

Le donne, in particolare di giovane età, dunque, erano il consumatore ideale e principale della *matinée*, e di tutta l'industria che vi girava attorno. Non solo: negli anni '90 dell'Ottocento le donne erano le principali spettatrici di ciò che era diventato il teatro "legittimo" delle classi medie e alte, mentre gli uomini lo frequentavano raramente senza accompagnatrici<sup>75</sup>. Questo portò ad una reazione da parte della morale dell'epoca. Butsch spiega come, ironicamente, "despite their lack of control

---

<sup>71</sup> Muzzarelli, Federica, "Celebrità, dive, dandies. Il mito fotografico tra belle époque e modernismo.", in *Il Lungo Ottocento e le sue immagini. Politica, media, spettacolo*, a cura di Fiorino, V., Fruci, G. C., Petrizzo, A., Pisa: ETS, 2013, pp. 145-159, p. 145.

<sup>72</sup> "It was Lester Wallack's theory that the leading man of a stock company should be handsome. This was a logical argument, too, for our theatres are supported principally by women, and the ladies demand that their dramatic heroes shall be good-looking. In carrying out his system Lester Wallack introduced himself as the handsomest man on the stage. His claim was allowed, and for many a year no school girl's boudoir was complete without a gallery of his photographs". Bell, Hillary, "Plays And Players", *The Press*, 20 Sep 1895, p. 10.

<sup>73</sup> Teukolsky, Rachel, "Cartomania: Sensation, Celebrity, and the Democratized Portrait", *Victorian Studies*, 57, 2015, pp. 462-475, p. 465.

<sup>74</sup> Charle, Christophe, *La cultura senza regole*, Roma: Viella, 2019, p. 283.

<sup>75</sup> Butsch, Richard, "Bowery B'hoys and Matinee Ladies: The Re-Gendering of Nineteenth-Century American Theater Audiences", *American Quarterly*, 46, 1994, pp. 374-405.

within the theater-around the turn of the century, women were condemned for ruining drama”<sup>76</sup>; la loro presenza diventò una minaccia per l’arte, mentre in precedenza era stata considerata “civilizzante” per l’uomo. Questo meccanismo di matrice sessista è presente ancora oggi, per cui se un certo elemento culturale è principalmente amato e frequentato da donne, significa necessariamente che sia di qualità inferiore, o non propriamente “intellettuale”. L’aspetto maggiormente peggiorativo di questo fenomeno “was the matinee girl, who had no interest in the character of the play but only in the matinee idol”<sup>77</sup>. Infatti, a questa altezza cronologica, un pubblico era giudicato a partire dal suo grado di apprezzamento della “Cultura”<sup>78</sup>. A fine Ottocento, la cultura è

caratterizzata non solo dalla crescente diffusione dell’alfabetizzazione a tutti gli strati sociali, ma anche dall’espansione dei consumi culturali (e quindi dei pubblici) e dall’avvento dell’industria culturale, effetti sociali entrambi di quella che è stata chiamata, con una formula divenuta celebre, la riproducibilità tecnica dell’opera d’arte (Benjamin).<sup>79</sup>

Marco Santoro esemplifica questo meccanismo culturale di fine Ottocento, per il quale la cultura andò attraverso un percorso di “sacralizzazione”: si parla di “una nuova disposizione estetica nei confronti dell’opera in quanto oggetto d’arte”<sup>80</sup>, che doveva essere rispettato e ascoltato in silenzio per poter apprezzarne a pieno le qualità.

In linea con questi fenomeni, Lawrence ritiene che gli attori maschili venissero selezionati per il loro “intelletto”, piuttosto che per l’attrattiva fisica, come avveniva invece per le donne. Questo sembra rovesciarsi nel caso di Kyrle Bellew—non a caso, l’attore veniva inesorabilmente attaccato da critici e giornalisti per la sua “effeminatezza”. Vi è una tensione tra l’insistere sulle caratteristiche “effeminate” di Bellew da un lato, e sul suo effetto sulle donne dall’altro; ma ciò che è indiscutibile è il fatto che i critici relegavano Bellew in una posizione di minore importanza nel panorama teatrale dell’epoca perché, essendo considerato un favorito dalle donne, era meno “intellettuale”, secondo quella retorica che si è tentato di ricostruire.

La carriera di Bellew fino agli anni ’80 è inestricabile dal fenomeno del *matinee*: “he landed, despite himself, in the middle of the matinee girl’s lap”<sup>81</sup>. I casi in cui recensioni o articoli di *gossip* sui tabloid giudicarono Bellew inadeguato al teatro serio sono innumerevoli. L’industria che si creò attorno a questo fenomeno portò all’attore una grandissima notorietà, ma nello stesso tempo un grande sfavore da parte dei critici teatrali e della morale americana. Tra i vari e variopinti attacchi sarcastici che si potevano leggere nei giornali americani, si veda l’esempio riportato in seguito:

---

<sup>76</sup> Butsch, p. 396.

<sup>77</sup> Butsch, p. 397.

<sup>78</sup> Butsch, p. 398.

<sup>79</sup> Santoro, Marco, “Imprenditoria culturale nella Milano di fine Ottocento: Toscanini, La Scala e la riforma dell’opera”, in *Scene di fine Ottocento*, a cura di Sorba, Carlotta, Roma: Carocci, 2004, pp. 101-145, p. 103.

<sup>80</sup> Santoro, p. 134.

<sup>81</sup> Carrol, David, *The Matinée Idols*, New York: Galahad Books, 1972, p. 42.

Last night, in Wallack's Theatre, a gentleman asked: "Is Kyrle Bellew the ninny that he looks to be?" The question was suggested by the attitudes Mr. Wallack's leading man was striking in the manager's box. His long hair, which is as inseparable from his popularity as Samson's from his strength, was curled and brushed with scrupulous exactness; one arm was akimbo, while through an opera glass he surveyed some giggling and highly delighted chits of school girls opposite, and those inevitable and conspicuous seals dangled from his fob. Affectation and insipidity were written all over the man and his pallid, self-satisfied face and studied posture betokened egregious vanity. The figures of Bellew's immediate predecessors came into my mind. Montague the polished, handsome and unassuming gentleman; Tearle the frank, hearty and manly *jeune premiere*—what a difference! I could not answer affirmatively my critical friends' very natural question. But I agreed with him perfectly as to what Mr. Wallack's present leading man appeared to be. All the theatres are doing well, and the crowd at the circus is simply frightful.<sup>82</sup>

Il teatro viene affiancato al circo, e le "scolare" vengono prese di mira dall'autore di questo articolo, mentre l'aspetto fisico di Bellew viene esagerato e ridicolizzato. *The Inter Ocean* del dicembre 1886 scrive: "he promenades in a lackadaisical way that suggests that Gilbert might have had him in his eye when he drew one of the three young men in "Patience"<sup>83</sup>, associando Bellew a quella famosa satira sull'estetismo<sup>84</sup>. Come era successo (in maniera molto più controllata) già al padre vent'anni prima, era impossibile parlare di Bellew senza nominare i capelli prematuramente argentei, il profilo da statua greca, il fare delicato e principesco, lo stile da *dandy*; molti ammiravano sinceramente le sue qualità, ma la maggior parte prendeva in giro lui e i suoi ammiratori. La fama di Bellew nella società americana degli anni '80, come quello degli altri *matinée idols* che calcavano le scene in altri teatri newyorkesi, raggiunse un amplissimo seguito. I fan erano posseduti da vere e proprie manie, e seguivano le mode lanciate (solitamente in modo involontario) da questi attori: "[Bellew] was pursued by matinee girls with such hysteria that one writer compared his popularity to a fifteenth-century dancing mania"<sup>85</sup>. Nellie Bly racconta divertita di come molti giovani, sia donne che uomini, si decoloravano i capelli per assomigliare all'attore:

Well, it's the latest. There is a barber down town who does it. I go in every day to get him to put some bleaching stuff on. You know how the women used to bleach their hair yellow. Well, some one discovered means by which the hair can be made a silver white. It caught on. I can't say who started it. Kyrle Bellew, the actor, has lovely silver hair, and some of the rest wanted it also. It isn't any trouble and it gives a distingué appearance. Do many gentlemen bleach? Well, I should surprise you if I would give the number. I know thirty or fifty of my acquaintances who have silver hair now, and a while ago you couldn't have found one white lock with a magnifying glass.<sup>86</sup>

La stampa amava satirizzare i vari eroi del palcoscenico, e sono innumerevoli le caricature di Bellew, come "masher", o "pink sugar Romeo"<sup>87</sup>. L'attore "effeminato" che affettava pose e assumeva

<sup>82</sup> Howard, "Picked Up at Wallack's", *The Boston Globe*, 15 Apr 1886, p. 4.

<sup>83</sup> "Social", *The Inter Ocean*, 6 Dec 1886, p. 12.

<sup>84</sup> Operetta comica con musica di Arthur Sullivan e libretto di W. S. Gilbert, *Patience* fu rappresentata per la prima volta a Londra nel 1881; satirizzava i movimenti estetici che avevano preso piede nella seconda metà del secolo, con particolari riferimenti ad Oscar Wilde.

<sup>85</sup> Carrol, p. 43.

<sup>86</sup> Bly, Nellie, "Fashions in Hair", *The Indianapolis Journal*, 8 May 1887, p. 18.

<sup>87</sup> Un altro esempio: "As the hero stood there he impressed me as being simply a rather undersized, bowlegged, and strutting little chap, with a wonderfully pompous manner and a very snugly-laced pair of corsets. If he does not wear

un'apparenza dai tratti femmininei, insomma, era l'opposto di ciò che il canone vittoriano definiva "mascolinità"; questa, secondo James Eli Adams, era "identified above all with honest, straightforward speech and action"<sup>88</sup>. Adams spiega il significato del termine "effeminacy", parlando dell'uso che ne fa lo scrittore Charles Kingsley nella prima metà del secolo, come riferimento ad "a male person or institution weakened by luxury or inactivity", ma afferma anche che già dal 1876 "the suspicions insinuated by the label were becoming more explicitly and dangerously associated with



Figura 1. Kyrle Bellew negli anni '80, fotografia di R. W. Thrupp. (c. Guy Little Collection).

sexual transgression"<sup>89</sup>. Nel caso di Kyrle Bellew, questo tipo di trasgressione raggiunse il suo apice tra il 1888 e il 1889, come vedremo più sotto.

Come scrive Lawrence, "in journals and newspapers emphasis was placed upon leading men's heterosexuality and middle-class respectability"<sup>90</sup>; gli uomini che svolgevano questa professione erano sempre portati a mostrare un lato inequivocabilmente mascolino al loro pubblico, e Bellew stesso cominciò gradualmente a presentarsi come uno sportivo—in particolare, come capitano dei suoi yacht privati, e come ciclista. Questa ricerca di pubblicità positiva cominciò, tuttavia, dopo il 1890. Infatti, in un articolo del 1889 che vuole esaminare la figura di Bellew, in quegli anni preso di

corsets his figure is the most astonishing one that was ever granted to man". Hall, Blakely, "Great Ogre of England", *Chicago Tribune*, 12 Jun 1887, p. 28.

<sup>88</sup> Adams, James Eli, *Dandies and Desert Saints*, Ithaca: Cornell University Press, 1995, p. 14.

<sup>89</sup> Adams, p. 150.

<sup>90</sup> Lawrence, p. 50.

mira in modo instancabile dai giornalisti, si legge: “he cannot jump his own height, run twenty miles, or knock out a man twenty pounds heavier than himself—being, indeed, a mild, effeminate and extremely pacific person, with a wise preference for wearing good clothes and undisfigured countenance”<sup>91</sup>.

Nel frattempo, l’insieme dei fattori elencati scoppiò in un clamoroso finale quando, nel 1887, all’annuncio del ritorno di Bellew in Inghilterra, giunta la fine della stagione teatrale, una folla lo aspettò all’uscita del Wallack’s Theatre. Un articolo sottotitolato significativamente “The Power of an Actor” riporta la faccenda:

Can any one explain the extraordinary charm that the fashionable leading men exert? New York is still talking of the Kyrle Bellew farewell. The actor was mobbed by women. It was the occasion of his last matinée before he sailed for England. The company was playing in Daly’s Theatre, and after the performance the actors hurried home to dinner. The stage entrance of the theatre is on Sixth avenue, in a neighborhood that is famous for brawls and houses of unsavory reputation. Bellew was tardy. It was quite late when he finally strode out of the stage door and started back abashed. There were 300 women crowding around the door waiting to get a last look at the idol. Across the street were more, and there were little groups of silly and shameless feminine fools scattered about. Further along they stood waiting on the corners to see him pass by.<sup>92</sup>

In questo articolo si vede quella profonda avversione verso il pubblico femminile, e specialmente quello più giovane, così comune nell’opinione dei giornali e dei newyorkesi “benpensanti”. Infatti, alla fine dell’articolo vengono usati perfino aggettivi come “mostruoso” per descrivere le ammiratrici di Bellew, e in un dialogo immaginato tra Bellew e l’autista del “cab” in cui saltò l’attore per fuggire dalla folla, vengono messe in bocca a Bellew le seguenti parole: “get me away from *these things!*” (sottolineatura mia).

Nell’agosto 1887, Bellew si unì alla compagnia di Cora Urquhart Brown-Potter; quest’ultima è una figura chiave nella carriera di Bellew. Figlia di ricchi proprietari terrieri provenienti dal Louisiana, Potter era una *socialite* che si diede alla recitazione e poi al teatro apparentemente per capriccio<sup>93</sup>. Come scrive Craig Clinton, biografo di Potter, “in the 1880s, it was quite the rage for socially prominent men and women to appear in amateur theatricals for charitable purposes”<sup>94</sup>.

---

<sup>91</sup> J. B. R., “Among the Players”, *The Standard Union*, 16 Feb 1889, p. 2.

<sup>92</sup> “Gotham Town. The Lights and Shadows of Life in New York”, *Richmond Dispatch*, 12 Jun 1887, p. 2.

<sup>93</sup> “Early last week it was formally announced by Mrs. James Brown Potter that she intends to go on the stage next season as a professional actress. She is now in Paris and has employed as a private teacher Mme. Armand Pléssy, a former member of the Theatre Français. She has been offered an English engagement, which she has not accepted, and she is “open to American offers.” It is also stated that Mrs. Potter’s sister, Miss Jennie Urquhart, is receiving theatrical instruction, and makes her first appearance at the same time”. La sorella, conosciuta principalmente per essere stata l’amante della scrittrice francese Colette, scriverà anche un’opera teatrale che verrà messa in scena da Potter nei primi anni del 1900. Interessante anche il passaggio che segue: “not a stone is being left unturned in order to advertise Mrs. Potter. She has found her way into society in Paris; Cabanel, the Spanish painter, is transposing to canvas “her ideal head,” and Beer, the Viennese sculptor, is making a bust of her, and this will be generally exhibited throughout the United States when she makes her tour”. *The Theatre*, vol. 11, a cura di Welch, Deshler, New York: Theatre Publishing Company, 1887, p. 377.

<sup>94</sup> Clinton, Craig, “Cora Urquhart Potter’s “Perilous Public Experiment”: The 1889 “Antony and Cleopatra””, *Victorian Review*, 36, 2010, pp. 147-163, p. 147.

Questo permetteva all'élite americana di indulgere in passatempi non convenzionali senza perdere il proprio status sociale. Clinton descrive un processo di professionalizzazione della figura dell'attore a cui si è già accennato sopra citando Henry Irving, e che riguarda molto da vicino la figura della donna nella società vittoriana, e di altre figure sociali emarginate. Vedremo in seguito come il teatro si presentava sia come luogo in cui i limiti del *gender* potessero essere esplorati e valicati, sia come luogo di estrema conservazione sociale.

Potter entrò nell'universo teatrale quasi forzandone i battenti. “Without any prior experience on the stage, Mrs. Potter had the audacity to appear in the central role of Wilkie Collins's *Man and Wife*, thus establishing herself, in her debut performance, as a fully-fledged theatrical star”<sup>95</sup>. Avendo assaggiato le luci della ribalta, Potter *de facto* abbandonò il marito<sup>96</sup> e la figlia, viaggiando prima a Parigi e poi a Londra, dove cavalcò l'onda della propria fama. Nel 1886 Potter pubblicò *My Recitations*, una raccolta di poesie e componimenti tratti dal suo repertorio, sulla base delle molte richieste ricevute dal suo pubblico. Insomma, utilizzò tutte le risorse disponibili, e in modo spregiudicato e arrogante, per seguire il proprio sogno.

Nonostante la fama indubitabilmente raggiunta, Potter non fu ben vista dai critici. Clinton afferma che “[a]lthough London critics excoriated her acting skills, the sheer audacity of her endeavor, coupled with her social prominence, attracted a large following”, ma c'è anche un altro fattore che pare non essere tenuto in conto da Clinton. Sembra infatti che, nel 1887, Potter insistette per avere nella propria compagnia proprio Kyrle Bellew, un attore professionista e in quel momento adorato dai *matinée-goers* di New York, in modo da beneficiare della sua presenza. Così fa intendere questo articolo dell'8 luglio 1887:

Mrs. James Brown Potter has been so vividly impressed by the manly beauty and fine acting of Kyrle Bellew in his support of her in “Civil War” that she has come to the conclusion that she cannot undertake the projected tour of the English provinces and this country without having that popular actor attached to her professional train. She has offered Mr. Bellew a very large salary to induce him to join her company for the coming season.<sup>97</sup>

Questo stesso articolo sembra preannunciare il tono che accompagnò l'intera carriera di Bellew e Potter: commentando l'intento dei due, afferma che “the ladies will have a “beautiful” man and the gentlemen a charming lady to gaze upon during Mrs. Potter's season, and such attractions are never

---

<sup>95</sup> Clinton, Craig, *Mrs. Leslie Carter*, Jefferson: McFarland, 2006, p. 30.

<sup>96</sup> Si era trattato di un matrimonio prestigioso, vantaggioso economicamente e che aveva elevato lo status sociale sia di Cora che della sua famiglia. Alla fine, i due divorziarono, e la nostra attrice combatté per poter mantenere il nome del marito—Brown-Potter—divenuto ormai la sua firma d'arte. Con un tono aggressivo, Charles Harlen Shattuck scrive: “apparently marriage meant little more to her than a prolongation of her party life”. Così la presenta questo autore: “America's most remarkable woman of fashion to take to the stage was Mrs. Brown Potter (1857-1936). Born Cora Urquhart, the petted and pampered daughter of a New Orleans banker and cotton grower, she grew up pretty and clever, but willful, vain, and thoroughly undisciplined”. Shattuck, Charles Harlen, *Shakespeare on the American Stage: From Booth and Barrett to Sothorn and Marlowe*, Cranbury: Associated University Presses, 1987, p. 120.

<sup>97</sup> “Theatrical Gossip”, *The New York Times*, 8 July 1887, p. 2.

lost on the American and English public". In linea con ciò che afferma Lawrence nel suo saggio, più che per le sue doti di attrice, Potter era ammirata per la sua bellezza (in particolare per i suoi capelli dal colore rossiccio) e per il suo stato sociale; così come Kyrle Bellew era adorato da migliaia di newyorkesi principalmente per il suo aspetto fisico. Alan Dale, critico teatrale, descrive brillantemente la scalata al successo di Potter:

Nothing that will ever be written upon the manners and customs of the nineteenth century will more aptly describe their condition than the story of Mrs. Potter's appearance upon the dramatic stage. She was something of a pet in society, and clever enough, while extracting from it all the nutriment that it offered, to see its hollowness. [...] Amateurs are as a rule so distinctly bad; their work is such a parody upon true dramatic efforts, that I am quite sure I shall be paying Mrs. Potter no supreme compliment if I declare that she was a good amateur actress. She played for charities. You know how fond society people are of "charity." [...] Charity, in the world of society, is a delightful scapegoat for much that would otherwise be intolerable.<sup>98</sup>

Pare ci fosse un interesse genuino nel teatro da parte di Potter, e di questo parla a lungo Craig Clinton nella sua biografia dell'attrice, tanto da affermare che fu la sua ambizione a condizionare le decisioni artistiche di Bellew durante gli anni della loro collaborazione<sup>99</sup>. Effettivamente, nelle sue lettere Potter dichiara una sincera devozione alla sua arte, oltre ad un'irriverenza nei confronti della famiglia del marito che deplorava qualsiasi cosa avesse a che fare con l'industria del teatro<sup>100</sup>:

Mr. Potter, learning that his wife had contracted to appear professionally on the London stage, cabled her the following: "In making the contract for the Haymarket you have acted without my consent. I demand it be cancelled." She cabled back: "Decline to cancel a big move artistically. I am an artist now and can manage my artistic work myself. ... We are not now living in Dark Ages when wives were slaves".<sup>101</sup>

Qualsiasi fossero i sentimenti di Potter per il teatro, ciò che è certo è che in un modo o nell'altro fece parlare di sé, e nel decennio '88-'98 il suo nome fu indivisibile da quello di Kyrle Bellew.

#### **1.4 "The two beauties"; la stagione di Kyrle Bellew e Cora Brown-Potter**

Un successo incredibile con il pubblico e il disprezzo quasi incessante da parte dei critici vanno mano nella mano quando si parla della carriera di Bellew e Potter. Harriet Monroe li definì "that trivial pair"<sup>102</sup>. William Winters, uno dei critici teatrali più quotati della fine del diciannovesimo secolo, si esprime così:

---

<sup>98</sup> Dale, Alan, *Familiar Chats with the Queens of the Stage*, New York: Dillingham, 1890, p. 58.

<sup>99</sup> Clinton, Craig, *Cora Urquhart Potter*, p. 208-9.

<sup>100</sup> Rachlin, Ann, *Edy was a Lady*, Leicester: Matador, 2011, p. 148.

<sup>101</sup> Clinton, *Perilous Public Experiment*, p. 151.

<sup>102</sup> Monroe, Harriet, "Stedman's Centenary", *Poetry*, 43, 1934, pp. 268-274, p. 271.

At the present moment two amiable and handsome young people (Mr. Kyrle Bellew and Mrs. Cora Potter) are disporting at a neighboring theatre as Shakespeare's Antony and Cleopatra. A more futile performance, in every possible point of view, probably was never given.<sup>103</sup>

Si parlerà più sotto di *Antony and Cleopatra*, come del primo momento in cui lo stile di questa coppia di attori fece clamore in America. Già nel 1888 troviamo pettegolezzi che mettono in questione la rispettabilità del duo, e insinuazioni sulla vera natura della loro relazione (che i due smentirono sempre) erano sulla bocca di tutta l'alta società americana. Agli occhi dei contemporanei, lo status sociale di Potter era "forever shattered":

She may continue on the stage, but the surroundings of bang-up "society" star will be hers no more. The fact is, that society is rather touchy about a woman who allows herself to be talked about, and people who are quite willing to accept Mrs. Potter's bad acting and applaud her ambition, are indisposed to countenance the rumors that connect her name with Kyrle Bellew.<sup>104</sup>

Un alone di scandalo sembra sempre circondare il duo, creando loro una pubblicità senza precedenti. È lunga la lista degli avvenimenti che contribuirono nel 1888 alla crescente notorietà di Bellew, a cominciare dai molteplici attentati alla sua vita da parte di una certa Harriet Coffin, un'ereditiera che, ossessionata dall'attore, lo assalì con una pistola più volte, e lo seguì per giorni, fino a che non fu acciuffata dalla polizia e rinchiusa in manicomio; secondo i giornali di quei giorni, Coffin prese di mira Bellew per il suo status di *matinée idol*, in preda ad una mania che si presentava come la forma estrema di quell'adorazione di cui si è discusso sopra. Il secondo avvenimento decisivo fu il divorzio dell'attrice Leslie Carter<sup>105</sup>, ben documentato da moltissimi giornali dell'epoca, in particolare quelli di Chicago, dove stava avvenendo il processo per adulterio al quale Bellew fu chiamato a testimoniare, in quanto accusato di aver sedotto l'attrice. Secondo Craig Clinton, è improbabile che tale accusa fosse fondata; tuttavia "the testimony of Kyrle Bellew effectively lost the case for Mrs. Carter who was judged and pronounced guilty of adultery, denied custody of her child, and publicly shamed in the court of public opinion"<sup>106</sup>. Come se questo non bastasse, nel maggio del 1888 Bellew divorziò ufficialmente da Eugenie Le Grande, un'attrice francese che aveva sposato nei primi anni '70 in Australia, e che, apparentemente, non vedeva da oltre un decennio. Un altro fatto interessante che fece scalpore fu la messa al bando di Bellew dal Tuxedo Park, un club esclusivo di cui faceva parte James Brown Potter; "That He Is an Actor Is Not the Reason that He Has Been Barred Out"<sup>107</sup>, recita il sottotitolo di un articolo di prima pagina di *The Evening World* che discute l'avvenimento. Il fatto non fu mai chiarito (almeno, non pubblicamente), ma il proprietario del club riteneva che il

---

<sup>103</sup> Winter, William, *The Press and the Stage*, New York: Lockwood & Coombes, 1889, p. 36.

<sup>104</sup> "Society", *The Tennessean*, 23 April 1888, p. 5.

<sup>105</sup> Nata Caroline Louise Dudley ma nota come Leslie Carter, fu un'attrice americana che trovò grande fama lavorando assieme a David Belasco.

<sup>106</sup> Lindberg, Richard C., *Tales of Forgotten Chicago*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 2020, p. 77.

<sup>107</sup> "Kyrle Bellew and Tuxedo Park", *The Evening World*, 15 Oct 1888, p. 1.

“character” personale di Bellew non fosse adatto al suo locale<sup>108</sup>. Molti giornalisti tirarono le somme, considerando il numero e la portata degli eventi sensazionalistici in cui Bellew fu coinvolto lungo tutto l’anno, e additarono l’attore stesso come architetto di una serie trovate pubblicitarie create a tavolino—questo mentre Bellew fuggiva terrorizzato da Harriet Coffin per le strade di New York. Entrambi dal carattere difficile, nel 1888 Bellew e Potter ebbero continue dispute con il loro manager, Harry Miner; così commenta un giornale, avvalendosi in modo divertito dello scandalo derivato dal caso Harriet Coffin: “Mr. Harry Miner may also be declared insane if he keeps on paying Bellew \$300 a week when he can hire better American actors for half that sum”<sup>109</sup>.

Seguendo la loro carriera in ordine cronologico, nel 1888 diedero *Romeo and Juliet* in America, oltre a svariate altre opere (come *Loyal Love* e *Lady of Lions*), e si intravede già nelle recensioni dell’opera quello stile che caratterizzò il duo, e di cui parleremo più avanti. Così scrive un indignato (e anonimo) giornalista per l’*Inter Ocean* l’11 marzo 1888:

A more disgustingly disgraceful scene has never been attempted on the American stage than Mrs. Potter and Mr. Bellew represent when they come to Juliet’s chamber scene. It remained for this “favorite of polite society” to debase a scene the most dissolute of actresses have invariably treated with artistic chastity. With a tumbled couch in view, these two people have dared enact the morning parting between *Romeo and Juliet* with the disarrangement of toilet that suggests a night of debauch, and have offered this grossly realistic, this vulgarly indecent spectacle, to a presumably moral public as the proper treatment of a scene which the poet, writing to a corrupt age, saw fit to make pure and sweetly poetic.<sup>110</sup>

Questo censore continua dicendo che non c’era da aspettarsi altro da un’attrice come Cora Brown-Potter, che cominciò la sua carriera recitando l’irriverente poema *Ostler Joe*. Non è giunto a noi alcun copione di *Romeo and Juliet* così come fu presentato da Bellew e Potter, ma una recensione scrive:

The version of the play as given by this company closely follows that presented by Henry Irving, who restored the incident of “Romeo’s” first love for “Rosalind,” and in other respects gave the tragedy more nearly as it was written by Shakespeare, pruning away the offensive additions of Garrick and other would-be improvers.<sup>111</sup>

Ancora una volta, quindi, Bellew seguì l’esempio di Irving (e del padre), presentando una versione filologica del testo—criticata acidamente dalla maggior parte dei censori newyorkesi. Così si esprime Kyrle Bellew:

I think Mrs. Potter and I had a noble mission to perform and we have succeeded in doing it. We have raised the whole standard of love making on Eight avenue. ‘Arry and his girl have had a glimpse of higher things between Romeo and Juliet, between Pauline and Claude, and I feel a noble and inspiring consciousness that I have helped to raise their ideal and introduce poetry into their lives. It will be a joy to my declining years to think of these things.<sup>112</sup>

---

<sup>108</sup> “Mr Kyrle Bellew and Mr Pierre Lorillard”, *The Sun*, 24 Oct 1888, p. 4.

<sup>109</sup> “Our Picayunes”, *The Times-Picayune*, 7 March 1888, p. 4.

<sup>110</sup> “Where Lies Philippi?”, *The Inter Ocean*, 11 Mar 1888, p. 13.

<sup>111</sup> “Amusements”, *The Los Angeles Times*, 29 Apr 1888, p. 4.

<sup>112</sup> D., “The Talk of New York”, *The Brooklyn Daily Eagle*, 17 Jun 1888, p.11.

Diversi giornali riportano in questo periodo il desiderio da parte di Bellew e Potter di portare sulle scene un'opera francese, *Mademoiselle de Bressier*; ancora vincolati dalle decisioni di un manager, dovettero rinunciare a questo progetto, ma soltanto per poco. Questa situazione, in cui i due rimanevano subordinati al volere di altri, presto cambiò. Lonsdale, uno dei manager con cui il duo lavorò, afferma: "I think the ill-adviser of Mrs. Potter's tour is Mr. Kyrle Bellew, who has gained a strange and powerful influence over her. He is her adviser in everything"<sup>113</sup>. Lonsdale continua dicendo che apparentemente Potter aveva cominciato ad imitare lo stile di Bellew sul palcoscenico, inclusi i "peculiar mannerisms and posturing" che venivano sempre ridicolizzati dalla stampa e dai critici. Effettivamente, negli anni in cui lavorarono insieme, Bellew fece da mentore per l'attrice, la quale seguì sempre le sue istruzioni; Bellew cercò in ogni modo possibile di valorizzare le capacità di Potter, e darle visibilità—sia che si trattasse di scrivere per lei la parte dell'eroina, nonostante i suoi ben noti limiti di principiante, che di scegliere un'opera in cui Potter avrebbe potuto sfoggiare i propri abiti, come vedremo più avanti.

Nel frattempo, si cominciava a vociferare di una produzione di *Antony and Cleopatra* a cui stavano lavorando Bellew e Potter. Sulla scia di quello che abbiamo visto finora, lo sforzo dei due non venne preso sul serio; Bellew, in particolare, essendo "delicate and even effeminate", apparve al pubblico americano poco adatto ad interpretare un personaggio come Antonio, un generale romano immaginato come "rough, rollicking, boisterous, big, coarse"<sup>114</sup>. Un articolo del 1889 discute le intenzioni di Bellew nel suo adattare *Antony and Cleopatra*: l'attore "has brought to his work all the historical and critical data within reach", ma, continua ironicamente l'autore, questa "restaurazione" "makes Cleopatra a petite and merry trifler, and Antony an epicurean and also a trifler"<sup>115</sup>. Bellew sembra avere una particolare concezione di *Antony and Cleopatra*; così dichiara:

The play of 'Antony and Cleopatra,' as I have arranged it for production at Palmer's, deals directly and only with the decline and fall of Cleopatra, without burdening the audience with a dazzling sequence of incidents, many of which, however grand they may be in themselves, have little, and some of them absolutely nothing, to do with the story. I cannot too strongly insist that Shakespeare's 'Antony and Cleopatra,' except as to its denouement, is not tragic in action, but, especially so far as Cleopatra is concerned, is a brilliant comedy, and I have tried to make this clear in the adaptation for the stage.<sup>116</sup>

Come scrive Craig Clinton, "Bellew made clear in various interviews that, in foregrounding the sharp-witted comic interplay of the title characters, the interpretation of the play would be a radical departure from tradition"<sup>117</sup>.

---

<sup>113</sup> "Our City", *The Times*, 23 Mar 1888, p. 2.

<sup>114</sup> "In The Play-Houses", *New-York Tribune*, 16 Dec 1888, p. 20.

<sup>115</sup> "Forced to Fit the Case", *The Buffalo Times*, 5 Jan 1889, p. 2.

<sup>116</sup> "The Week's Amusements", *The Chicago Tribune*, 6 Jan 1889, p. 2.

<sup>117</sup> Clinton, *Perilous Public Experiment*, p. 154.

La prima dell'opera fu data al Palmer's Theatre, a New York, l'8 gennaio 1889, e l'attesa era febbricitante: il pubblico era "densely large and over-weeningly curious"<sup>118</sup>. Alan Dale scrisse per *Evening World*: "a more gorgeous and spectacular production than last night's effort has perhaps rarely been seen in this city", indicando Bellew come il "master mind" che ideò il tutto. Oltre allo sforzo di Bellew nel riadattare l'opera shakespeariana, ciò che più attira l'attenzione è sicuramente l'apparato estetico che compone lo spettacolo. "The play was divided into six acts instead of Shakespeare's five, for the reason, I presume, that Mrs Potter might wear six dresses, and that the scenic artists might have additional opportunities"<sup>119</sup>. Con tono sarcastico, Dale afferma che varrebbe la pena essere andati al Palmer's Theatre soltanto per vedere alcune delle scenografie. Viene enfatizzato particolarmente il lusso dei costumi e dei fondali; l'articolo è accompagnato da illustrazioni che mostrano Cora Brown-Potter nei panni di Cleopatra in quattro dei sei diversi costumi che indossa nella serata. Dale continua:

That the sublimity of "Antony and Cleopatra" was marred by the scenic excitement is an undoubted fact; that the perpetual strife for pictorial effect made the play itself of secondary importance undeniable. But then we modern theatre-goers care precious little about sublimity. We are sublime when we are at home by our firesides. When we go to the theatre we want a change.

Dale afferma che Cleopatra è un ruolo difficile, schivato da qualsiasi attrice anche esperta per le sue complicate contraddizioni interne; Potter, invece, non ebbe alcuna di queste paure, e nonostante la passione che ci mise, la sua performance "fell comparatively flat". È interessante come Dale scriva che Sarah Bernhardt



Figura 2. Cora Potter nei panni di Cleopatra, fotografia tratta da Griffith, M, "Paris Dressmakers", *The Strand Magazine*, vol. 8, 1894, p. 747.

avrebbe potuto, a differenza di Cora Potter, dare dignità a Cleopatra, ma che "even Bernhardt might be appalled at the idea of playing Cleopatra": in realtà, soltanto pochi mesi dopo, e secondo Clinton proprio sotto l'influenza della messa in scena di Bellew e Potter, Bernhardt portò in Francia una

<sup>118</sup> Dale, Alan, "A Most Comely Cleopatra", *The Evening World*, 9 Jan 1889, p.2.

<sup>119</sup> Dale, "A Most Comely Cleopatra", p. 2.

Cleopatra scritta da Victorien Sardou apposta per lei<sup>120</sup>. Potter e Bellew diedero vita ad una vera propria mania per l'Egitto, e pare che “only three weeks after the first night of Cora Potter's triumphal entrance, theatre gossip reported that Bernhardt was in Egypt standing for an hour in front of the Sphinx and declaring, “Tenez, if her nose were not broken she would resemble me””<sup>121</sup>.

Il *Chicago Tribune* dell'11 gennaio 1889 riporta passaggi tratti da diverse recensioni dei giornali newyorchesi, e afferma che i critici furono universalmente duri nei confronti dello spettacolo. Si notino gli aggettivi utilizzati in questo passaggio: “the roguish wantonness of her bewitching of Antony had the abandon of complacent and confident grace, and all of its seductive charm rightly suggested a creature exuberant with the devilry of passion”<sup>122</sup>. La Cleopatra di Potter viene descritta con un ventaglio di termini associati alla passione, e al peccato. L'enfasi è sulla corporalità e sulla sensualità:

Bellew and Mrs. James Brown Potter created something of a sensation “on the road” with their mouth-to-mouth, shiveringly intense kiss. It gained more notoriety than fame and was cut on their return from the road to New York, though they are now doing it very much more strongly in “Cleopatra” in the metropolis. Mrs. Potter's undress application of the asp has thrown it in the shade.<sup>123</sup>



Figura 3. Caricatura di Kyrle Bellew nel ruolo di Antony. “Marc Antony Bellew”, *Chicago Tribune*, 22 May 1889.

Mentre Cleopatra viene vista come oggetto di desiderio, e le qualità attoriali di Potter passano in secondo piano alla luce della sua bellezza e sensualità, l'opposto sembra essere vero per Bellew: “Mr. Kyrle Bellew was the *Antony* of the evening, and at times it was hard to determine whether he was representing the great soldier of many wars and their bruises or was endeavoring to present a Romanized edition of *Little Lord Fauntleroy*”<sup>124</sup>. Così afferma Clinton:

The interpretations underlying the critical attacks of Potter and Bellew's performances in Antony and Cleopatra reveal two interlocking features: the rejection by Potter of majestic “queenliness” in her conception of the role and, on Bellew's part, of Roman “manliness,” together with a foregrounding of passionate female sexuality and masculine romantic yearning. In brief, Victorian gender paradigms are trampled underfoot.<sup>125</sup>

Nonostante le acidissime critiche, alcuni recensori scrissero commenti favorevoli all'opera. Secondo Wheeler, Potter

<sup>120</sup> Clinton, *Perilous Public Experiment*, p. 150.

<sup>121</sup> Adler, Doris, “The Unlacing of Cleopatra”, *Theatre Journal*, 34, 1982, pp. 450-466, p. 459.

<sup>122</sup> “New York's Cleopatra”, *Chicago Tribune*, 11 Jan 1889, p. 10.

<sup>123</sup> Jack The Kisser, “Kissers and Kissing”, *St. Louis Post-Dispatch*, 10 Feb 1889, p. 18.

<sup>124</sup> “Amusements”, *Buffalo Morning Express and Illustrated Buffalo Express*, 18 April 1889, p. 4.

<sup>125</sup> Clinton, *Perilous Public Experiment*, p. 157.

rappresentò Cleopatra così com'è scritta nel testo di Shakespeare. Rispondendo ad una recensione che voleva purgare il testo di Shakespeare da elementi socialmente scomodi, "to squeeze the blood out of Cleopatra and give us the turnip of propriety", Wheeler scrive:

Shakspeare doesn't deodorize historic conditions to meet the wants of sucklings who gather round the evening lamp and lap tea. It would have been a very nice thing if we could have had a Cleopatra in pantalettes; it would have been better if some Boston adapter had fixed the text so she could have married Antony and made things proper. Mr. Kyrle Bellew refused to make a nice society play of it that would run all Summer at the Lyceum. He stuck to Shakspeare's badness, merely allowing Cleopatra to cut those lines which referred to her age. If we are going to have Elizabethan dramas, suppose we preserve the spirit as well as the color of them.<sup>126</sup>

Clinton afferma che la critica che guardava ad *Antony and Cleopatra* era permeata di sessismo, e in particolare la critica di William Winter, che era basata su un'ideologia personale del critico, il quale cercava di "purificare" Shakespeare. "Potter, far from "editing" Cleopatra's sexuality from her portrayal of the character, made it central to her performance"<sup>127</sup>, opponendosi dunque alla tendenza censoria. *Antony and Cleopatra*, per Oliver Farrar Emerson, è effettivamente "a play of sensual passion", che non richiede una compassione simile a quella delle altre tragedie, "like Julies Caesar, whose motive is the "passion of patriotism," Macbeth ("passion of ambition") or Romeo and Juliet ("passion of love")"<sup>128</sup>. Questa opinione sembra essere condivisa da Bellew. Così, infatti, dichiara l'attore: "it would be a misconception to present Antony as wholly a warrior. The character is romantic to a degree, infatuated beyond manly strength. He is not a Caesar"<sup>129</sup>.

Wheeler afferma che Potter rappresentò sul palcoscenico quel lato di Cleopatra che "the conventional actress had never apprehended"<sup>130</sup>, e conclude affermando che Bellew, nella sua concezione dell'opera, la rese una storia di passione piuttosto che una tragedia da declamare. Questo è proprio ciò che per A. C. Bradley forma il nucleo di *Antony and Cleopatra*, rendendola un'opera che "cannot be classed with the major tragedies"<sup>131</sup>. Sembra dunque che la lettura del testo di Bellew sia in sintonia con quella dello studioso inglese, soltanto un anno più giovane di lui, ma che pubblicò i suoi lavori principali dopo il 1900.

Doris Adler in *The Unlacing of Cleopatra*, ricostruisce un'eccezionale storia della ricezione di Cleopatra, dal diciottesimo secolo a Sarah Bernhardt. All'inizio del suo saggio, ricorda come si originò il ruolo della regina egiziana:

---

<sup>126</sup> "Theatres and Music", *The Brooklyn Daily Eagle*, 20 Jan 1889, p. 10.

<sup>127</sup> Clinton, *Perilous Public Experiment*, p. 156.

<sup>128</sup> Citato in Steppat, Michael, *The Critical Reception of Shakespeare's Antony and Cleopatra from 1607 to 1905*, Amsterdam: Grüner, 1980, p. 126.

<sup>129</sup> Clinton, *Cora Urquhart Potter*, p. 47.

<sup>130</sup> Clinton, *Perilous Public Experiment*, p. 157.

<sup>131</sup> Citato in Steppat, p. 156.

The look of the actor who boyed Cleopatra's greatness on the stage of the Globe can never be recovered. Whether he was by nature dark, by makeup darkened, or whether the blackening of Phoebus's amorous pinches existed only in the poetry and the eyes of the beholder cannot be decided. Whether he was an older, long-known skilled female impersonator who gave credence to the line "wrinkled deep in time," or a brilliant boy persuasively deprecating his own beauty cannot be known.<sup>132</sup>

Adler insiste sul fatto che la ricostruzione dell'aspetto (e soprattutto degli abiti) di Cleopatra, così come era stata rappresentata dalla compagnia di Shakespeare, è stata discussa per secoli, senza che sia stata raggiunta un'opinione finale. Questa era l'immagine che il pubblico e la critica avevano di Cleopatra nel diciannovesimo secolo, seguendo le performance di Isabel Glynn e Helena Faucit: gli aggettivi prevalenti erano "majesty," "heroic," "statuesque poses," "noble," "classical," e "sublime"<sup>133</sup>. Adler afferma che Glynn era la Cleopatra favorita da Winter, e scrive:

Stage historians are very kind to Isabel Glyn and her unsuccessful imitators, but are mysteriously and mercilessly cruel to the young actress who made the next metamorphosis of Cleopatra, and who achieved the greatest commercial success the play ever enjoyed. Cora Urquhart Potter created the model immediately imitated by Sarah Bernhardt in Paris, Lily Langtry in London, and Fanny Davenport in New York.<sup>134</sup>

Per Adler, "[Potter] created the first completely unlaced Cleopatra". Questo sarebbe il nocciolo della "riscrittura" di Bellew e Potter; la dignità della morte perseguita dalle attrici del diciottesimo secolo e dell'inizio del diciannovesimo secolo, la tragedia nel senso aristotelico, diventano invece scalpore ("sensation") del suicidio, avvicinandosi a quella natura sensuale del testo di cui parla Steppat.

Effettivamente, molte delle critiche più dure e delle ingiurie più severe che subirono Bellew e Potter sono legate anche al processo di Leslie Carter per adulterio, in cui Bellew era implicato, e dunque alla pubblicità di tipo scandalistico che attorniava il duo. Nei giornali di Chicago, e non solo, moltissime delle recensioni dell'opera erano (si presume, volutamente) fianco a fianco alle notizie legate al processo. Il processo si concluse solo nel maggio 1889, e

Bellew ricevette fischi durante lo spettacolo, che proprio a maggio era in tour a Chicago; fischi tanto insistenti da spingerlo a ritirarsi dietro le quinte. Una nota spiritosa nel *Sioux City Journal* del 26



Figura 4. Caricatura di Bellew e Potter nei ruoli di Antony e Cleopatra "Antony and Cleopatra", Chicago Tribune, 23 May 1889.

<sup>132</sup> Adler, p. 452.

<sup>133</sup> Adler, p. 455.

<sup>134</sup> Adler, p. 457.

maggio 1889 scrive: “Chicago seems disposed to push an action for divorce against Kyrle Bellew”. Il *Chicago Tribune* dello stesso giorno afferma che “many more people would go to McVicker’s simply to enjoy the spectacular features of “Antony and Cleopatra” if it were not for the fact that events have stamped the performance as a sort of side show to a divorce court circus”<sup>135</sup>.

Potter e Bellew abbandonarono l’America prima di terminare il loro tour, molto probabilmente anche per l’intensa pubblicità negativa derivata dallo scandalo Leslie Carter, i fischi, e la ricezione di *Antony and Cleopatra*—o almeno così ipotizzano i giornali. Potter e Bellew, dal canto loro, affermano che la pausa era legata ad un’indisposizione di Potter, che desiderava riposare. Dopo questa stagione turbolenta, i due, grazie all’aiuto di Evelyn Bellew, fratello maggiore di Kyrle, organizzarono un tour che partiva in Australia, e continuava in India, Cina e Giappone. Secondo diverse testimonianze, Potter e Bellew “were the first to bring Shakespeare to newly opened Japan”<sup>136</sup>. Kaori Kobayashi, scrive che “productions by travelling companies were essentially intended as entertainment for British settlers in Asia. But they also provided ‘native’ intellectuals with opportunities to encounter ‘authentic’ stage representations of Shakespeare, and eventually exerted a powerful influence on the later development of indigenous theatre”<sup>137</sup>. Risulta difficile accedere ai giornali locali dei paesi asiatici in cui i due si fermarono, ma spesso Bellew e Potter mandarono telegrammi ai giornali statunitensi per aggiornare il loro pubblico sulla loro impresa. Sono pochi i dettagli sulle messe in scena disponibili; la maggior parte dei resoconti che diedero alla stampa Potter e Bellew sul loro viaggio oltreoceano dopo il loro ritorno si soffermavano su dettagli dal sapore orientalista, che miravano dunque a fare colpo sul pubblico americano che non avrebbe mai messo piede al di là dell’oceano. Tali storie includono incontri ravvicinati con serpenti letali, o con un pipistrello gigante, che, dice Bellew, si aggrappò al braccio di Potter durante la scena del sonnambulismo di Lady Macbeth in *Macbeth*, nel momento in cui la sala era quasi interamente al buio. Qui sotto, un esempio di questi resoconti:

A letter from the United States consul at Amoy, China, says that Mrs. James Brown Potter and Kyrle Bellew have at the time of writing, just finished popular engagements in Hong Kong and Canton. In June they were to appear at Shanghai, Cobe, Tokio, and Yokohama, and in July at Amoy and Singapore. In September they are to be in London. They travel at present without any supporting company. At each city they visit they organize a company of amateurs, or else by themselves give a parlor entertainment in costume.<sup>138</sup>

Viaggiarono senza compagnia, dunque, e questo non sempre giocò a loro favore; nonostante ciò, ripeterono lo stesso esperimento pochi anni dopo. Riferendosi allo studio di Kobayashi, è evidente

<sup>135</sup> “Merely a Vulgar Show”, *Chicago Tribune*, 26 May 1889, p. 29.

<sup>136</sup> Carrol, p. 42.

<sup>137</sup> Kobayashi, Kaori, ““The Actors Are Come Hither”: Shakespeare Productions by Travelling Companies in Asia”, *New Theatre Quarterly*, 32, 2016, pp. 49-60, p. 52.

<sup>138</sup> *The Times-Democrat*, 12 Jul 1891, p. 4.

come tale impresa risultava, in fin dei conti, lucrativa. Soprattutto in Australia, i due ebbero una grandissima popolarità presso il pubblico in opere come *La Tosca* e *David Garrick*, tanto che il loro tour fu prolungato diverse volte dato il continuo successo; qui venivano conosciuti come “the two beauties”, ed erano adorati dalla società di moda. Fu proprio in Australia che misero in scena per la prima volta *Hero and Leander* al Princess’s Theatre di Melbourne il 23 agosto 1890. Bellew adattò *Hero and Leander* dal dramma in versi di Franz Grillparzer (*Des Meeres und der Liebe Wellen*, 1831); oltre all’elaborata scenografia, ciò che sembra essere sistematicamente notato dai giornali americani è il costume di Bellew, definito “far from being in good taste”<sup>139</sup>.

Dopo questo primo tour avventuroso, i due si avviarono in Sudafrica all’inizio del 1892, dove un incendio scoppiato nel teatro che avevano noleggiato per la stagione fece perdere loro quasi tutti gli averi. Nel maggio del 1892 tornarono in Inghilterra, dove aprirono una nuova stagione con *Hero and Leander*. Il giornalista che ne scrisse la recensione per il *Glasgow Evening Herald* dichiarò di non essere in grado di dare una definizione all’opera: “it is full of music, but it is not an opera, for Hero and Leander do not sing. It ends with the death, and indeed with the resurrection, of both, and yet it is not a tragedy, for there is no sustained attempt at intensity or close continuity of interest, or even at elevation of language”<sup>140</sup>. *Hero and Leander* sembra essere, continua,

a hybrid combination of melodrama and opera. Much of the writing in it is vile, says an English paper, but it does not often reach the depth of the following absurd lines:  
“To lonely pages come the gods no more,  
And loneliness dwells lonely and alone”.<sup>141</sup>

Bellew effettivamente si cimentò con la scrittura in versi, mantenendo la struttura del testo di Grillparzer. Questo non fu ben accolto né dal pubblico né dai critici, e infatti l’opera fu ritirata dai teatri inglesi dopo poche serate:

it is of no use being wise after the event, but it is difficult to see how success could have been expected with such a play at such a season. The literary work of the piece is by no means badly done, but the subject is one that at best can interest only a limited circle of playgoers.<sup>142</sup>

L’interesse principale per il pubblico pare fosse, come accennato sopra, il frivolo costume indossato da Bellew, e il suo “manly arm tattooed with the favourite hieroglyphs of the British sailor”, che, secondo un recensore, suscitò “flattering murmurs”<sup>143</sup> tra i presenti in sala.

Dopo il fiasco, i due si separarono per qualche mese, durante i quali Bellew fu ingaggiato in solitaria nei teatri del West End londinese. Poco tempo dopo, “the two beauties” riapprodarono negli

---

<sup>139</sup> “Behind the Footlights”, *The Sunday Leader*, 26 Oct 1890, p. 3.

<sup>140</sup> “Hero and Leander”, *The Guardian*, 10 May 1892, p. 8.

<sup>141</sup> “More Realism”, *Glasgow Evening News*, 11 May 1892.

<sup>142</sup> Jingle, “Hero and Leander”, *Pick-me-up*, 8, 1892, p. 236.

<sup>143</sup> A. B. W., “The Drama”, *The Speaker*, 11 Jun 1892, p. 705.

Stati Uniti in un vero e proprio ritorno di fuoco. I temi della loro nuova opera assomigliavano a quelli che fecero tanto scalpore a New York tre anni prima: una trama passionale, anche se questa volta tratta dal repertorio francese, e modernissimo: Bellew e Potter furono infatti i primi a rappresentare *Thérèse Raquin* di Émile Zola in America. La prima in lingua inglese di *Thérèse Raquin*, a Londra, precede l'impresa di Potter e Bellew di solo un anno: fu messa in scena dall'Independent Theatre Society nel 1891 sotto la guida di J. T. Grein<sup>144</sup>. Christophe Charle parla della “vigorosa censura morale e religiosa”<sup>145</sup> che il teatro naturalista trovò in Gran Bretagna, citando proprio quella messa in scena di *Thérèse Raquin* del 1891. Hunt, tuttavia, afferma che il tono del programma di Grein, dopo *Ghosts* di Ibsen, “was not particularly challenging”<sup>146</sup>, e *Thérèse Raquin* viene descritto come un tipo di opera che i teatri londinesi avrebbero accettato senza troppi scrupoli. Si tratta, in ogni caso, di un pezzo dell'avanguardia nel teatro inglese, e Grein, assieme a Poel, era un pioniere del “‘new’ drama and theatre”. Clinton scrive: “in an interview Mrs. Potter stated that, after attending a performance of the play by Grein’s company, she immediately made arrangements to acquire the rights for a production in the United States”<sup>147</sup>. Continua affermando che “tellingly, in choosing *Thérèse*, Mrs. Potter embraced a controversial cutting-edge work” che si posizionava al polo opposto rispetto al “romantic verse drama” scritto da Bellew, fallito in modo tanto spettacolare qualche mese prima. Quando Potter e Bellew portarono questo testo negli Stati Uniti, un articolo del *Boston Globe* intitolato “Therese Raquin. Potter and Bellew in Lurid French Drama” commentò che i due “could scarcely have selected a play which could create more sensational comment than “Therese Raquin””<sup>148</sup>. Un altro articolo definisce l'opera “trashy” e “too suggestive to please a refined American audience”. Nonostante ci fossero veri e propri comitati per togliere l'opera dal teatro, “Mrs. Potter proposes to play “Therese” there or nothing”<sup>149</sup>.

L'opinione pubblica, così come si avverte leggendo i giornali del 1892, si divide: la maggior parte pare gridare allo scandalo, ma c'è anche chi parla a favore del testo di Zola e degli intraprendenti attori che portarono un pezzo dell'avanguardia europea in America. Un articolo che reca il sottotitolo di “Potter and Bellew’s Latest Perpetrations”, descrive in modo divertito la scena che più fu additata dall'opinione benpensante: “on dashes Kyrle Bellew, and then and there, that minute, before he says a word, he tears off his coat and vest. A roar of laughter rose at this from our party”. Questo è il commento dell'irato giornalista, che vuole far valere la dignità sul palcoscenico: “isn’t it about time

<sup>144</sup> Wearing, J. P., *The London Stage 1890-1899*, Lanham: Rowman & Littlefield, 2014, p. 86.

<sup>145</sup> Charle, p. 349.

<sup>146</sup> Hunt, p. 107.

<sup>147</sup> Clinton, *Cora Urquhart Potter*, p. 72.

<sup>148</sup> “Potter and Bellew in Lurid French Drama”, *The Boston Globe*, 20 Sep 1892, p. 3.

<sup>149</sup> “What Will Mrs. Potter Do?”, *The Morning Journal-Courier*, 13 Oct 1892, p. 2.

to call a halt to the disgusting performances of this pair of second rate actors? The critics are nearly unanimous in calling upon the pair to drop “Therese Raquin””<sup>150</sup>.

Bellew e Potter sembrano alternare opere “scandalose”, a opere di successo come quelle dello scrittore francese Sardou, a classici shakespeariani. Craig Clinton afferma che, mentre i drammi romantici portati in scena dai due, come *Hero and Leander* e *Loyal Love*, “received, and likely deserved, unfavorable reviews”, la ricezione dei loro “cutting-edge endeavors (*Thérèse Raquin*, *Francillon*) as well as revisionist productions of Shakespeare (*Romeo and Juliet*, *Antony and Cleopatra*), while also roundly criticized, were noteworthy for destabilizing the theatrical status quo and, so far as the two French plays were concerned, for heralding more provocative type of drama to the American stage”<sup>151</sup>. Tuttavia, nonostante il *succès de scandale* che ebbero Potter e Bellew grazie alle loro incursioni nel naturalismo e nell’avanguardia, la predilezione di entrambi tendeva alle opere romantiche, a quei testi leggeri che sapevano dilettere il pubblico con semplice dolcezza. Ma oltre all’analisi delle opere che i due portavano sul palcoscenico, è interessante notare come Potter e Bellew, contemporaneamente osannati e calunniati dall’opinione pubblica, si configurano come una sorta di minaccia, una macchia di disturbo nel limpido tessuto della morale americana. Clinton scrive, citando *Dandies and Desert Saints* di James Eli Adams, che i due rappresentavano per molti “two sides of the same tarnished coin”: “the “indeterminacy” associated with the “decadent” male found a “counterpart” in the New Woman: both rejected “familiar norms of gendered destiny””<sup>152</sup>.

Tra la fine del 1893 e l’inizio del 1894, Potter e Bellew abbandonarono nuovamente l’America e si avviarono ad un nuovo tour in India; il 12 febbraio 1894 presentarono per la prima volta *Charlotte Corday*, al Corinthian Theatre di Calcutta, e si discuterà di questo in dettaglio in seguito. Seguendo lo schema del loro primo tour mondiale, i due erano senza compagnia fissa; un articolo nota che Bellew era *stage manager* e *business manager*, nonché, naturalmente, principale attore. Potter e Bellew tornarono in America dopo una quarantena su una nave in Cina per via della peste bubbonica, e diedero *Thérèse Raquin*, *In Society*, e *Charlotte Corday* a San Francisco. Alla messa in scena e la ricezione di quest’ultima opera, oggetto principale di questa tesi, saranno dedicati i capitoli successivi; basti ora dire che *Charlotte Corday* ebbe un importante successo, tanto che spesso il duo rinunciò a portare in scena altre opere dal loro vasto repertorio in favore di *Corday*, per soddisfare la richiesta del pubblico. Successivamente, *Charlotte Corday* resterà parte del repertorio del duo, nel Nord America ed in Australia, fino alla prima londinese nel dicembre 1897, al Grand Islington, e poi nel gennaio 1898 all’Adelphi, dove ricevette un’accoglienza ben diversa rispetto a quella americana.

---

<sup>150</sup> “Music and Drama”, *Star-Gazette*, 7 Nov 1892, p. 2.

<sup>151</sup> Clinton, *Cora Urquhart Potter*, p. 218.

<sup>152</sup> Clinton, *Cora Urquhart Potter*, p. 34.

Nonostante le critiche dei giornalisti londinesi, lo spettacolo del 21 gennaio 1898 ricevette ben dodici “curtain calls”<sup>153</sup>.

Si potrebbe riassumere la carriera di Potter e Bellew fino all’anno 1894 riferendosi ad un fatto che avvenne proprio in California, all’inizio del nuovo tour americano del duo. Questo incidente “underscored the polarizing impact of plays in the company’s repertoire”<sup>154</sup>. I fatti vengono succintamente riassunti nel lungo titolo di questo articolo del *San Francisco Examiner* del 31 luglio 1894: “Drama In a Portland Church. Mrs. Potter and Kyrle Bellew Arraigned in Seathing [sic] Terms Before a Large Audience. A Minister Denounces Them as a Disgrace to America and Their Plays as Immoral Teachings. Then They Make an Exit. Mr. Wallace”. Nell’articolo, viene riportato parte del discorso infiammatorio dato dal parroco, in parte qua sotto:

Who are Kyrle Bellew and Mrs Potter? [...] There is perhaps no question that they have some artistic talent, at least I will give them credit for it, but they have taken that talent and linked it with all that is vile and abominable in the production of a class of French plays that are an insult to the American stage and the American people. Kyrle Bellew has been associated in the press with things none to his credit. There is in Chicago a husband without a wife and a motherless child, Leslie Carter and his daughter, whose home was broken up through the machinations of Kyrle Bellew and others whose names are connected with the disgraceful scandal. Mrs. Potter is the woman whose plays have been condemned throughout the East as immoral in their teachings, and in many cities the moral sentiment of the decent people rose in indignation against their presentation. They are a disgrace to America, and I raise my voice in protest against such actors.<sup>155</sup>

Nonostante Clinton sottolinei come la partecipazione alla messa della domenica sera fosse “a politic activity on the part of actors if ever they were to be viewed with something less than opprobium”<sup>156</sup>, questo genere di attività religiose faceva parte delle abitudini quotidiane di Potter e Bellew—soprattutto del secondo, che fu figlio di un precettore, e si era convertito al cattolicesimo assieme al padre nel 1870. Si vociferava che l’arrivo puntuale dei due proprio a quel sermone era pianificato a priori, ma, nonostante Bellew e Potter fossero entrati spavaldi nella chiesa, in vista di tutti, nel mezzo del sermone dovettero battere in ritirata, additati dal parroco che si rivolse direttamente a loro con le sue ingiurie. Bellew e Potter venivano così alienati da quella società a cui appartenevano a tutti gli effetti.

Questi anni, tra *Antony and Cleopatra* e *Charlotte Corday*, costruirono indubbiamente il punto più alto della carriera di Bellew dal punto di vista artistico. Nel 1899 Bellew fu ingaggiato nuovamente da Henry Irving in *Robespierre*, di cui si parlerà in dettaglio più avanti, data la stretta correlazione con la scrittura di *Charlotte Corday*. Contemporaneamente, Bellew e Potter tentarono di avviare una collaborazione con Oscar Wilde; così si legge in una lettera di Bellew del 20 aprile 1899

---

<sup>153</sup> “Mrs. Potter and Mr. Bellew in London”, *The Baltimore Sun*, 22 Jan 1898, p. 2.

<sup>154</sup> Clinton, *Cora Urquhart Potter*, p. 82.

<sup>155</sup> “Drama in Portland Church”, *The San Francisco Examiner*, 31 Jul 1894, p. 1.

<sup>156</sup> Clinton, *Cora Urquhart Potter*, p. 82.

indirizzata a Wilde, allora in esilio in Francia: “Will you do a play with me? I have it all done nearly - but it wants the brilliance of your brains to make it great. I am certain it will be a big winner”<sup>157</sup>. Non è chiaro quale fosse l’opera in questione, ma un’altra lettera accenna ad un’ulteriore proposta di collaborazione tra Bellew e Wilde: *Beau Brummel*, “for which I have a very fine idea”<sup>158</sup>. Da queste lettere si inferisce che Bellew effettivamente inviò a Wilde gli atti dell’opera a cui stava lavorando, oltre ad aiuti finanziari. Questo sodalizio venne interrotto, tuttavia, quando Wilde vendette i diritti dell’opera a Frank Harris; i dettagli della faccenda sono oscuri, ma è proprio dopo l’incontro tra Bellew e Wilde in Francia che Bellew salpò per l’Australia, lontano dalle scene. Nel frattempo, Potter si trasferì definitivamente in Inghilterra, dove calcò le scene assieme a Herbert Beerbohm Tree per diverse stagioni. Con il finire del diciannovesimo secolo, finì anche la collaborazione tra Bellew e Potter. Quest’ultima, una “New Woman” a tutti gli effetti, continuò la sua stravagante ricerca teatrale, lavorando assieme alla sorella Georgie Raoul-Duval, fino a che i debiti contratti non la obbligarono a ritirarsi definitivamente dalle scene nel 1912.

Dal canto suo, Bellew fu presto rintracciato dal manager americano George Tyler nel suo “esilio” in Australia. Tyler lo ingaggiò per la stagione tra il 1901 e il 1902 in *A Gentleman of France*, e il ritorno di Bellew sulle scene americane fu un grandissimo successo, tanto che la scena clou dell’opera venne tradotta in un film: *The Great Sword Combat on the Stairs*, filmata dalla Vitagraph Company of America nel 1902. Dal 1901 al 1911, Bellew lavorò esclusivamente in America, passando le vacanze estive in giro per il mondo, spesso su uno dei suoi yacht, assieme a Frank A. Connor. Collaborando assieme a manager come Tyler, Charles Frohman e Charles Dillingham, Bellew mantenne sempre una posizione di controllo dietro le quinte (decidendo, per esempio, chi ingaggiare per le parti minori), ma sembra fosse felicemente rassegnato a dedicarsi ad un tipo di teatro facile, leggero. “Deliver me from Ibsen,” esclama in un’intervista, in cui dichiara che, nella sua opinione, le opere di Ibsen non potevano avere successo con il pubblico, perché troppo particolari: “they do not contain the truths that the public recognize”<sup>159</sup>. Parallelamente, Bellew sembra schernire Shaw, chiamando le sue opere “quaint”. Dopo il 1900, Bellew era rispettato ovunque in America come un grande professionista del teatro, ancora un’autorità indiscussa nella figura di Romeo a oltre cinquant’anni d’età; tuttavia, sembra un Bellew lontano da quello che calcò le scene newyorkesi nei panni di Antony, scaldando le opinioni dei critici e delle masse. I suoi successi maggiori furono

---

<sup>157</sup> Bellew, Kyrle, Lettera a Oscar Wilde, 20 Apr 1899, MS. Wilde, Finzi 116; Dulau 6, IX, *Oscar Wilde and His Literary Circle Collection*, William Andrews Clark Memorial Library, University of California, Los Angeles.

<sup>158</sup> Bellew, Kyrle, Lettera a Oscar Wilde, 12 Jun 1899, MS. Wilde, Finzi 116; Dulau 6, IX, *Oscar Wilde and His Literary Circle Collection*, William Andrews Clark Memorial Library, University of California, Los Angeles.

<sup>159</sup> “Kyrle Bellew on the Drama”, *The Anaconda Standard*, 12 Apr 1908, p. 19.

*Raffles e The Thief*; Bellew insomma trovò il proprio posto in quel “drawing-room drama of today”<sup>160</sup> che riteneva intellettualmente inferiore ai classici:

Raffles is an easy thing. It's popular. After all it's the commercial side that counts. I have only to put on an evening coat, take a cigar, walk on the stage, and walk off again, and then forget all about it until the next time. Why should one bother to be a Hamlet, nerves strung up all night, in bed all day, or dead beat? I've done all that; I've been through it all, and jolly hard it is.<sup>161</sup>

Bellew morì di polmonite il 2 novembre 1911, durante un tour dell'opera *The Mollusc*. Tutti i suoi averi andarono a Frank A. Connor, unico erede indicato nel suo testamento redatto nel 1907. Infatti, Connor fu inseparabile da Bellew per nove anni; i due vivevano insieme, e sono sepolti insieme a New York. Come visto nel primo paragrafo, alla fine della sua vita Bellew sembrava voler allontanarsi sempre di più dal teatro per vivere una vita tranquilla assieme al compagno.

Risulterà chiaro come *Charlotte Corday* rappresenti un *unicum* nella carriera di Bellew; questa biografia ha messo in luce i vari aspetti della sua arte, della sua personalità e del suo bagaglio culturale, per spianare la strada ad una comprensione più completa dell'opera. Importante è situare *Charlotte Corday* nel suo contesto, e si vedrà nei capitoli successivi come la formazione culturale e lavorativa di Bellew abbia importanti echi nella scrittura e messa in scena di quella che fu, a tutti gli effetti, l'unica opera teatrale interamente di suo pugno. Si tratta, insomma, di un testo che perderebbe molto del suo significato se rimosso dal suo contesto e, specialmente, dal suo autore. Si parlerà di come Bellew cercò di allontanarsi dall'etichetta di *matinée idol* nella sua rappresentazione di Marat, e di sovvertire le aspettative del pubblico. L'analisi di *Charlotte Corday* si muoverà su due piani: quello puramente testuale ed oggettivo, e quello che si situa in modo specifico all'interno della carriera di Bellew. Infatti, mentre il testo è in sé innocuo e dai toni rassicuranti, Marat è l'estremizzazione del Corrèze in *Moths*, del barone Scarpia in *La Tosca*, del Laurent in *Thérèse Raquin*. Si può affermare che ciò che più interessava a Bellew era dimostrare al suo pubblico e ai critici la sua capacità di andare oltre a quei ruoli leggeri che aveva finora interpretato, nascondendo il proprio volto dietro la maschera irricognoscibile di un mostro sanguinario.

---

<sup>160</sup> “I don't think the drama of to-day is good enough for traditions. Take the plays that have been successful at one time or another during the last twenty years. Where are they now? Take the dramas of to-day— season or so and they are as stale as yesterday's newspapers. The older drama dealt in types, in absolute character. To this day men are fully described by nothing but the names of characters in the old plays. The new plays have no real types, they do not characterize”. Stevens, Ashton, “Kyrle Bellew Talks with Ashton Stevens on Acting as It Was and as It Is”, *The San Francisco Examiner*, 11 Sep 1904, p. 45.

<sup>161</sup> Partington, Blanche, “With the Players and the Music Folk”, *The San Francisco Call*, 11 Sep 1904, p. 19.



## 2. Il testo

### 2.1 Chi ha scritto *Charlotte Corday*?

Nel 1891, Bellew affermò in una lettera ad un giornale di essere impegnato nella scrittura di una nuova opera, che avrebbe dovuto accompagnare *Hero and Leander* nelle tournée future: “it is on the subject of Charlotte Corday, with tragic episodes which should make it powerful. You may see it some day in Sydney if all goes well”<sup>162</sup>. Tre anni dopo, tuttavia, alla prima di *Charlotte Corday*, l'autore annunciato dalle locandine era un certo J. C. Montesquieu. Questo è nient'altro che il nome

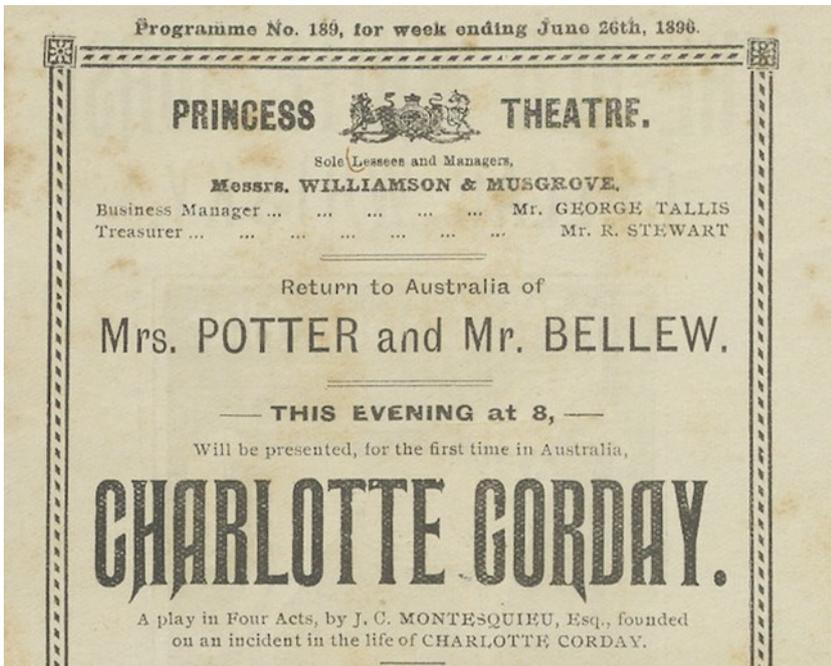


Figura 5. Parte di una "playbill"; l'autore viene segnalato con il nome di J. C. Montesquieu.

del padre di Bellew: evidentemente, si tratta di uno pseudonimo. Nonostante sia facile per noi arrivare a questa conclusione, nei resoconti contemporanei l'origine dell'opera era avvolta in un velo di mistero. I giornalisti più informati arrivarono ad ipotizzare che si trattasse del nome d'arte di Bellew, ma la maggior parte non ci trovò niente di strano. Anzi, il nome altisonante, e chiaramente di origine francese, venne spesso

enfaticizzato, e molte volte storpiato: il *Buffalo Enquirer*, per esempio, scrisse “I. C. Montesgaleison”, mentre l'*Indianapolis Journal* “Montesquisuon”. Molti recensori parlarono di questo J. C. Montesquieu come se fosse effettivamente una persona in carne ed ossa: “a young Frenchman named Montesquison, residing in Calcutta, who had long been desirous of writing [Potter] a new play... [Potter] immediately wrote him her ideas upon the subject and requested him to go work at once”<sup>163</sup>. Un'altra recensione definisce *Charlotte Corday* “a work of art, in which there shows a consultation of artists”: “I. C. Montesquisuon, who, in spite of his prodigious title, is unknown over here, wrote the play, or rather compiled it, and Mr. Bellew, Mrs. Potter, a critic or so and Sardou assisted in way

<sup>162</sup> “Musical and Dramatic Notes”, *Sydney Morning Herald*, 21 Nov 1891, p. 5.

<sup>163</sup> The Man in Front, “Sardou and Blood”, *The Atlanta Constitution*, 30 Dec 1894, p. 2.

of advice, translation and dramatic construction, so that the work is a house that has many mansions”<sup>164</sup>.

Il nome di Victorien Sardou appare spesso in relazione a *Charlotte Corday*. Secondo un'intervista rilasciata da Potter, fu proprio una conversazione tra lei e Sardou a dare origine all'opera:

We were in the Louvre examining some of the gems of art it contains when we came to a picture of Charlotte Corday. Sardou was impressed with my resemblance to the picture and suggested that she would make an admirable central figure for a drama in which he thought I would appear to advantage. I asked him to write such a drama for me, but he declined. It was just about that time that Sardou's 'Thermidor,' dealing with the period of the French revolution was produced at the Comedie Francais [sic] and created such a whirlwind of opposition that all Paris was aroused. Thereupon Sardou vowed that he would never again pen a drama that even so much as touched on the French revolution of the last century and consequently he had to decline to make Charlotte Corday a suitable figure for the stage. The task was consigned to other hands.<sup>165</sup>

Potter e Bellew avevano collaborato in passato con Sardou: già nel 1890, con il loro primo tour in Australia, portarono in scena *La Tosca*, tradotta e adattata da Bellew stesso. Proprio ne *La Tosca*, Bellew impersonò il barone Scarpia, il “cattivo” dell'opera. Ci sono diverse somiglianze tra Scarpia e Marat, e il loro ruolo nei confronti dell'eroina, e di questo si parlerà in seguito.

Secondo un'intervista riportata in un giornale australiano, Sardou aveva scritto le bozze per i primi due atti di *Charlotte Corday*. Così dichiarò Potter:

Sardou jotted down the scheme of the first two acts. 'For the third and fourth,' he said, 'all you have to do is go to the history.' Thereupon he took down an account of the assassination of Marat and Charlotte Corday's execution, and marking the passages with blue pencil said 'There you have the last two acts.'<sup>166</sup>

L'attendibilità di questo articolo è discutibile, e anche nel caso fosse autentico non è possibile verificare la veridicità delle parole di Potter<sup>167</sup>. È plausibile che Sardou avesse collaborato in qualche modo alla stesura iniziale dell'opera, ma ciò che ci interessa notare è come secondo diverse fonti contemporanee *Charlotte Corday* era “largely a compound of Potter and Bellew”<sup>168</sup>.

Ci sono alcuni punti da chiarire. Mentre Potter rilasciò interviste in cui prendeva gran parte del merito della ricerca e dell'ideazione dell'opera, è assai più verosimile che Bellew ne fosse il solo autore. Si potrebbe dire che la fama mondiale di Potter la rendeva il volto pubblicitario della compagnia, mentre Bellew si occupava principalmente delle mansioni pratiche. Se è vero che

---

<sup>164</sup> “The Latest Dramas”, *The Indianapolis Journal*, 11 Nov 1894, p. 10.

<sup>165</sup> “News of the Green Room and Foyer”, *The Scranton Tribune*, 26 Jan 1895, p. 8.

<sup>166</sup> “Charlotte Corday”, *The Free Lance*, 18 Jun 1896, p. 5.

<sup>167</sup> Persino un critico contemporaneo ne dubitava: “Whether, as has been alleged, it was sketched out for the two “stars” by Sardou, or whether (as I am inclined to think) it was compiled by Mr. Bellew—with Mrs. Potter's help—from various older plays, among them one by Ponsard, matters little”. Meltzer, “The Theatres”, *The World*, 24 Feb 1895, p. 12.

<sup>168</sup> “Charlotte Corday”, *The Free Lance*, p. 5.

entrambi vestivano abiti firmati Worth<sup>169</sup>, e che i loro ritratti fotografici erano venduti fianco a fianco nei negozi specializzati dell'epoca, era sempre Potter al centro delle chiacchiere del pubblico e della società alla moda, ed erano le fotografie dei suoi abiti di scena a riempire le pagine dei tabloid. Abbiamo visto come la pubblicità sicuramente non mancava a questo duo, ma dice molto il fatto che la maggior parte delle interviste<sup>170</sup> che riguardano *Charlotte Corday* fossero esclusivamente rivolte a Potter (che d'altro canto era l'interprete della protagonista eponima), mentre Bellew sembra rimanere nell'ombra. Si parlerà più nello specifico del ruolo della donna nelle compagnie teatrali nel capitolo successivo.

Non è possibile stabilire con precisione quanto concreta fosse effettivamente la collaborazione del duo nella stesura del testo di *Charlotte Corday*, ma ciò è di relativa importanza. Quello che si può affermare con certezza è che Potter ebbe una sostanziale influenza sul processo creativo. Un passaggio interessante, e che verrà affrontato nel capitolo successivo, è l'utilizzo di documenti originali appartenuti a Charlotte Corday e a Marat come fonte per alcuni dialoghi; questi furono ottenuti da Potter, la quale voleva portare a teatro una ricostruzione dei fatti fedele alla verità storica.

Un ulteriore dato certo è il fatto che, successivamente alla prima a Calcutta del 1894, l'opera subì diverse modifiche; pare anzi che il secondo atto venne addirittura riscritto. Così, infatti, affermò Potter in un'intervista:

What did they think of the second act? 'Dragged a little,' you say? Yes, indeed, and some of us missed our cues, and it mixed us up for a while. You see, we have just reconstructed the act from beginning to end, and didn't have an opportunity to rehearse it.<sup>171</sup>

Questi cambiamenti all'opera furono operati fino al 1898, anno del tour inglese (che fu, inoltre, l'ultimo tour in cui venne rappresentata)<sup>172</sup>; *Charlotte Corday*, infatti, rimase parte del repertorio di Potter e Bellew dal 1894 al 1898. Questo è anche l'anno a cui si fa risalire il dattiloscritto dell'opera appartenente al Victoria & Albert Museum, come visto nella nota al testo; mentre è assai probabile che si tratti del testo definitivo, così come Bellew stesso voleva preservarlo, non è possibile sapere se si tratti del testo che venne effettivamente messo in scena sui teatri inglesi. Anche se non è dato stabilire con esattezza quali fossero state le modifiche all'opera, non essendo disponibile un testo precedente al 1898, si trovano diversi accenni al riguardo nelle recensioni:

It would possibly be unfair not to allow that this play, dealing with the girl-martyr of the French Revolution, has not undergone some improvement since we first saw it at Islington a little over a month ago. Last night it appeared to us that the dialogue had been somewhat extensively pruned, with the result

---

<sup>169</sup> Charles Frederick Worth, considerate il primo stilista della storia. Si veda il terzo capitolo per un approfondimento.

<sup>170</sup> Si intende, naturalmente, le interviste incluse nei giornali che sono stati analizzati ai fini di questa tesi.

<sup>171</sup> "Notes of Amusements", *Wilkes-Barre Leader*, 22 Jan 1895, p. 8.

<sup>172</sup> Come vedremo più avanti, è assai probabile che fossero i commenti negativi ricevuti in Inghilterra a spingere Bellew ad apportare ulteriori modifiche al testo nel 1898, proprio durante il tour.

that a greater swiftness of action has been assured and thereby much of the original tedium and general ineffectiveness remedied.<sup>173</sup>

In conclusione, il testo che leggiamo è fortemente influenzato dall'esperienza degli anni di messa in scena, e, come si capirà dall'analisi dei temi e della rappresentazione, si tratta di un testo che fu principalmente subordinato alla presenza scenica dei due principali attori.

Bellew restò reticente nell'ammettere la paternità dell'opera per diversi anni; ancora nel 1896 in una lettera inviata a *The Era* rivendicò, se non di essere l'autore di *Charlotte Corday*, l'originalità del tema e dei fatti narrati, a scapito di un drammaturgo che voleva mettere in scena lo stesso argomento<sup>174</sup>. Bellew non era considerato uno scrittore di opere dal pubblico e dalla critica. Parlando di *Hero and Leander*, che, come *Corday*, fu inizialmente presentato come un testo anonimo sulle locandine dello spettacolo, un giornalista scrisse che probabilmente la carriera come autore di Bellew non sarebbe continuata: "as he quite truthfully says, an actor's business is to act plays, not to write them"<sup>175</sup>. Questa reticenza non durò per sempre<sup>176</sup>: al momento della sua morte, gli obituari di tutti i giornali americani lo ricordarono come l'autore di *Charlotte Corday*. Molti dei temi dell'opera, d'altronde, rispecchiano gli interessi e il bagaglio culturale di Bellew: il tema religioso, la storia d'amore, e lo studio psicologico dei personaggi (così come gli era stato trasmesso da Charles Fechter), nonché la ricerca storica.

Per facilitare la comprensione e l'analisi dei temi trattati, nel seguente paragrafo verrà presentato il riassunto dell'opera.

## 2.2 "Ah, revolution! Revolution!": trama e temi in *Charlotte Corday*

Come visto nella nota al testo, l'opera è divisa in quattro atti, e si apre a Caen, la cittadina francese in cui risiede la famiglia Corday d'Armont. L'anno è il 1793, appena dopo la morte del re di Francia alla ghigliottina. Nonostante il contesto dalle gravi implicazioni, l'opera si apre con una scenetta quasi da commedia dell'arte: il barbiere repubblicano Potin sta cercando di ottenere le grazie

---

<sup>173</sup> ""Charlotte Corday" at the Adelphi", *The Pall Mall Gazette*, 22 Jan 1898, p. 4.

<sup>174</sup> "I see by the mail that Mr Herman Merivale is writing a play on Charlotte Corday. As "coincidences" of plot and situation in different plays are not entirely unknown, will you do me the favour of noting in your columns through the medium of this letter the fact that Mrs Potter and I produced Charlotte Corday, a four-act piece, by J. Montesquieu, in America two years ago, and that the play as been running ever since? We have played five engagements in the city of New York alone in one season with it. I ask simply for a record of this fact, as, should Mr Merivale's play be produced in London before ours, I should not like "after the event" to have to explain that though an alien our play had the merit of being "first born"". Bellew, Kyrle, "Charlotte Corday", *The Era*, 29 Aug 1896, p. 11.

<sup>175</sup> "Mrs. Brown Potter and Mr. Kyrle Bellew", *The Argus*, 4 Jun 1896, p. 6.

<sup>176</sup> Hillary Bell, amico del duo e il loro più fidato alleato nel mondo della stampa, lo difese così: "actors naturally hesitate to face the critics in the double role of player and author. Kyrle Bellew wrote "Charlotte Corday," and adapted "Le Collier de la Reine" and "Francillon." Yet he has claimed no applause for his excellent work in these plays, and the fact of his authorship of them is now disclosed for the first time in order that honor may be given where honor is due". "Coulisse Chat", *The Courier-Journal*, 6 Oct 1895, p. 24.

di Marie, la cameriera della famiglia d'Armont, la quale lo rifiuta. Marie, infatti, ritiene di appartenere all'aristocrazia, e chiama Potin "a horrid little Republican beast". Si vedrà in seguito come Potin rappresenti il classico "comic relief"; è un personaggio designato ad alleviare l'atmosfera lugubre dell'opera. Potin inoltre porta gli ideali repubblicani sul palcoscenico, con un'onestà goffa che richiama alla mente il buffone bachtiniano<sup>177</sup>. Marie esce di scena (non avrà più battute in seguito), e al suo posto entra l'abate, in tempo per sentire Potin inveire contro l'aristocrazia. Segue uno scambio di battute curioso: l'abate manda, cordialmente, Potin al diavolo, e Potin esclama: "I thought you were the devil!". L'abate rappresenta un'idea politica cinica e opportunista, e spiega al barbiere che gli conviene stare dalla parte dei tiranni, altrimenti rischia di morire di fame. In questo momento, Marat viene nominato per la prima volta, quando Potin mostra all'abate un articolo su un giornale parigino, che parla del sangue sparso dal tiranno: "Marat calls for a hundred thousand heads!". In contrasto con la discussione sul terrore seminato da Marat, l'abate si ricorda dei fiori lasciati in chiesa da Charlotte, che appare così nel dialogo, e viene caratterizzata da tratti positivi e quasi angelici:

POTIN I don't care what she is. She's good to the poor -- she's kind to everyone, and there's not a lad in the town that wouldn't fight for her-- die for her, and who doesn't love her! I do, Abbe!

ABBE Good lad! He's got his heart in the right place after all.

Un altro dei nodi principali della trama viene introdotto a questo punto: i due parlano di Adam Lux, un patriota di origini tedesche, che aveva osato elogiare il re morto di fronte alla folla in piazza; Adam Lux sarà coinvolto in una storia d'amore con Charlotte (di cui non c'è traccia nella realtà storica).

Dopo che Potin esce di scena cantando *La Marsigliese*, appare Rose, sorella di Charlotte, che la sta cercando. Charlotte si trova in chiesa, come era stato preannunciato; appare in scena qualche battuta dopo, preceduta dal padre e da David, un pittore parigino. David sta cercando una modella per un quadro che intende dipingere, con Giuditta e Oloferne come soggetto; per una coincidenza poetica, pare che Charlotte recentemente avesse sottolineato nella propria copia della Bibbia proprio dei versi pronunciati da Giuditta, trovando ispirazione nei gesti dell'eroina. Si stabilisce qui l'elemento di connessione tra Charlotte e Giuditta, che verrà richiamato molte volte all'interno dell'opera; è il tema più visivamente memorabile presente in essa [fig. 6].

Finalmente entra in scena Charlotte, accompagnata dalla sorella; si tratta di una scena breve, in cui Charlotte e David si incontrano, permettendo all'autore di giustificare l'ambientazione dell'atto secondo: David invita infatti Charlotte a visitarlo nel suo studio di Parigi. Le due donne e il pittore escono di scena, e l'abate e il padre restano soli. Discutono di Charlotte, che sembra strana:

---

<sup>177</sup> Questo tema viene discusso da Michail Bachtin in *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*. Per un ulteriore approfondimento: Teroni, Maurizio, "Le menzogne del buffone", *Studi Novecenteschi*, 24, 1997, pp. 75-98.

D'ARM Marriage will make him careful, Abbe. I cannot make my Charlotte out. Of late she seems to have become gloomy, preoccupied. She seldom speaks; she sits for hours, absorbed in her Bible and books.

ABBE What books! Voltaire-- Rousseau!

C'è un vortice di elementi sinistri attorno al personaggio di Charlotte, che anticipano in modo abbastanza ovvio la sua vicenda: per esempio, Charlotte ritorna in scena proprio nel momento in cui d'Armont pronuncia il nome di Giuditta. Poco più tardi, Charlotte legge casualmente ad alta voce il giornale che incita la folla ad armarsi, e sono parole tanto violente quelle che legge che allarmano il padre.

Rimasti in scena padre e figlia, dopo la partenza dell'abate, discutono di Lux e di matrimoni, oltre che dei danni che Marat sta infliggendo alla Francia, fino a che non vengono interrotti da grida; Adam Lux arriva in scena correndo, con l'intenzione di nascondersi dalla folla a casa Corday. Charlotte quasi sviene vedendo la ferita sul braccio di Lux, il quale è lieto che le importi della sua salute; infatti, voleva vedere Charlotte per chiederle di sposarlo, dato che il padre di Charlotte ha acconsentito. Lux la ama e vuole proteggerla, ma Charlotte risponde: "Your heart is full of love-- my heart is full of hate!"; odio per i giacobini, che spiega in un discorso passionale. Il tema politico si intreccia a quello amoroso, e per il momento le ragioni patriottiche di Charlotte sembrano prevalere. Charlotte annuncia che solo quando la Francia sarà libera accetterà di diventare la moglie di Lux; è proprio sulla parola "moglie" che ritornano in scena il padre di Charlotte e l'abate, ignari delle intenzioni di Charlotte. Sono seguiti da un affannato Potin: il barbiere avverte Lux che la gendarmeria lo sta cercando a casa Corday. È Marat stesso che entra in scena per arrestare Lux, e d'Armont con lui. Charlotte implora di lasciare andare il padre, ma Marat la getta per terra.

Tutti escono di scena finché Charlotte non è sola, e l'atmosfera cambia: si è fatta notte, solo Charlotte è illuminata sul palcoscenico, e si sentono i vesperi di sottofondo. Il primo atto finisce con una citazione biblica recitata da Charlotte.

Il secondo atto è ambientato a Parigi, nello studio di David. In scena: David, il portinaio e Chevaux de la Garde, amico di David e conoscitore d'arte. David è entusiasta di avere Charlotte come modella per il suo dipinto raffigurante Giuditta e Oloferne. Parla di Charlotte come di una donna forte, oltre che nipote di Corneille; a questo, Chevaux afferma: "Ah, tragedy and greatness run in her veins then?". In questo passaggio, vengono espone diverse posizioni politiche dei personaggi: a Chevaux piacciono le idee dei repubblicani, ma le giudica un'utopia. Non stanno funzionando. David ci guadagna personalmente, perché è chiamato a dipingere per la Repubblica. Infatti, Marat è ora il modello di David.

Entra in scena Charlotte e, dopo qualche smanceria, Chevaux esce di scena, lasciando il pittore e la modella soli. David dà un coltello a Charlotte affinché si metta in posa. Per farla entrare nel

personaggio, e per essere ispirato, le fa leggere ad alta voce dei passaggi biblici in cui parla Giuditta. Il portinaio interrompe la scena, e Charlotte resta sola con i suoi versi biblici. Come in un'estasi religiosa, prega allo spirito di Giuditta di aiutarla.

L'ospite annunciato dal portinaio è niente di meno che Adam Lux, che rientra in scena assieme a David. Naturalmente, Lux e Charlotte si riconoscono; si scopre che Lux è scappato di prigione, e sta cercando rifugio. David decide di aiutare Lux, nonostante questo mettesse la sua stessa vita in pericolo; mentre se ne occupa, assistiamo all'ultima scenetta romantica tra Lux e Charlotte, che dai toni pare tratta da quella tradizione romantica e melodrammatica che Bellevue ben conosceva.

A questo punto entra in scena Marat, che sta cercando Lux di persona; Marat lo riconosce, ma fa finta di niente. Scrive su un foglio: "The bearer of this message is an escaped prisoner from the Conciergerie, arrest him", e lo fa consegnare alla gendarmeria da Lux, che cade nel semplice tranello. Nello studio di David, Marat vede poi il dipinto raffigurante Giuditta e Oloferne, e riconosce pure Charlotte. Nel frattempo, Lux viene arrestato. L'ultima battuta dell'atto spetta nuovamente a Charlotte, che torna in scena non appena Marat ne esce, e prende il pugnale, dichiarando che ucciderà Marat così come Giuditta uccise Oloferne.

Comincia qui il terzo atto, l'unico diviso in scene; la prima si svolge nell'anticamera della stanza di Marat. In scena ci sono Simonne e Marianne, l'amante e la portinaia di Marat; poco dopo si aggiunge il solito Potin, che ora è il barbiere di Marat. Segue una scenetta puramente comica, costruita su ripetizioni, in cui Rebulliet (commissario e affittacamere di Potin) si fa dare i soldi dell'affitto da Potin, per poter pagare Cannut (affittacamere di Rebulliet), cosicché ogni debito fra i tre personaggi venga saldato. Dopodiché, si presentano Dronet e Chabot, due deputati della Convenzione; portano la Convenzione a Marat, dato che Marat è troppo malato per andarci di persona. Il trio comico origlia alla porta di Marat le discussioni dei tre deputati, ma fuggono quando Marat appare furioso sul palco. Segue quella che è senza dubbio la scena più interessante del testo: Marat resta in scena da solo, e ha



*Figura 6. Cora Brown-Potter nel ruolo di Charlotte Corday mentre posa per David, tratto dall'atto secondo. "The Play", The Free Lance, 25 Jun 1896, p. 4.*

un lungo monologo che, sulla pagina, è costellato di didascalie in cui vengono descritti i minimi movimenti del personaggio. Raggiunge un'intensità tale che Marat collassa sul pavimento, allarmando Simonne che torna in scena. Quando Marat capisce che era il proprio riflesso sullo specchio a tormentarlo, ride in modo isterico, finché non ha una fitta di tosse, ed esce di scena.

Charlotte, annunciata dalla portinaia, entra in scena. Sentendo rumori fuori, si avvicina alla finestra, e—secondo le indicazioni della didascalia—una luce rossa la illumina. Abbiamo qui il cambio di scena, l'unico nell'opera<sup>178</sup>: si vede Marat nella vasca da bagno, intento a scrivere. Simonne fa entrare Charlotte nella stanza, e quest'ultima, una volta sola con Marat, insinua di essere a conoscenza di un complotto contro di lui. Questo attentato è a nome di una sola persona, “chosen out of many” “by a great Power”. Charlotte dirà a Marat il nome solo se quest'ultimo firmerà un perdono per Adam Lux. La situazione precipita quando uno stampatore entra nella stanza per ritirare la lista dei condannati a morte della giornata, che include il padre di Charlotte. Agitata, Charlotte chiede pietà per il padre, ma Marat rifiuta. Charlotte alza il braccio (rispecchiando un gesto fatto da Marat nel suo monologo poco prima), invocando il potere divino per punire Marat; nel frattempo, Marat afferma di non temere nessun Dio, uomo o diavolo. Charlotte lo pugnala.

L'atto quarto, il più breve, si svolge nella Conciergerie, in una scena cupa che si apre ancora una volta con Potin, che ora lavora proprio nelle prigioni. Potin spiega a Madame Richard e al pubblico che Charlotte fu catturata immediatamente dopo la morte di Marat. I cari di Charlotte la visitano in cella: per primo David, che dovrà finire il suo dipinto a memoria; poi l'abate, che vuole aiutare Charlotte ad evadere. Quest'ultima è irremovibile, e non ha rimorso alcuno; non vuole più vivere, dato che ciò che ha fatto è giusto e definitivo. Infine, è il turno della sorella e del padre di Charlotte; i due sono in lacrime, e Charlotte tenta di consolarli. L'opera si conclude con il suono dei tamburi, ed un monologo in versi di Charlotte.

Si può già notare come i temi messi in rilievo da Bellew siano psicologici più che politici. Questo, infatti, sembra fosse l'intento dell'autore:

There has been no other stage adaptation of this grim subject in English, and the several attempts in French have uniformly failed. According to Mr. Bellew's view, this is because the French dramatists attempted too much--a failing to which dramatists of all nationalities are prone. They tried to stage the Revolution, which is a heavy undertaking. Montesquieu, we are given to understand, makes no such Herculean effort. He has written a play of character instead. The object is to show the influences which could have imbued such a girl as Charlotte Corday with so fanatical and deadly a hatred of the tyrant Marat, and if too much historical matter is introduced this attempt within the limits of a play is almost bound to fail. The author of this piece, it is claimed, has avoided the pitfall.<sup>179</sup>

---

<sup>178</sup> La locandina annuncia che la pausa tra una scena e l'altra sarà di trenta secondi, e che il sipario resterà calato soltanto per qualche secondo.

<sup>179</sup> “Mrs. Brown Potter and Mr. Kyrle Bellew”, *The Argus*, 4 Jun 1896, p. 6. Essendo indiretta, questa testimonianza viene presa con cautela, ma sembra confermare perfettamente ciò che già si intuisce leggendo il testo.

Vedremo come, oltre a questo, ci fu un grande sforzo di ricerca storica da parte di Bellew e Potter, ma è uno sforzo che cerca di rappresentare i sentimenti dei personaggi in modo autentico, e vuole esplorare le loro motivazioni. Naturalmente, si parla principalmente di Marat e Charlotte; nonostante Marat appaia meno spesso rispetto ad altri personaggi, è ovvio come il focus dell'opera sia sulla sua figura, oltre che su quella di Charlotte. Bellew scrisse quest'opera come veicolo per mettere in scena le proprie abilità, e quelle di Potter. Tutto il resto passa necessariamente in secondo piano.

Si è visto come Potter e Bellew portassero spesso opere francesi sul palcoscenico americano e inglese, tanto che venivano spesso associati al loro repertorio "scandalistico" francese, oltre che alle commedie romantiche e shakespeariane; nel caso di *Charlotte Corday*, tuttavia, c'è un forte distacco rispetto ai testi rappresentati prima, da *Thérèse Raquin* a *Francillon*, specialmente per quanto riguarda il personaggio interpretato da Potter. Il tema storico porterebbe a comparare l'opera a *La Collier de la reine*, tratta dal romanzo di Dumas figlio sul cardinal Richelieu e l'inganno della collana di Maria Antonietta; *Charlotte Corday*, tuttavia, fu accolto in America come un'opera di un realismo brutale e orripilante, mai visto prima nel repertorio del duo. Mentre *La Collier de la reine* si basava su uno scandalo alla corte di Luigi XVI, *Charlotte Corday* toccava, naturalmente, temi ben più delicati, nonostante l'effetto che la Rivoluzione francese aveva avuto sul pubblico fosse decisamente ammorbidito a fine Ottocento, soprattutto al di fuori della Francia. Sardou, come visto sopra, si ripromise di non portare più in scena storie tratte dagli anni della Rivoluzione per via delle ripercussioni politiche che lo colpirono dopo *Thermidor*. La morte di Marat, rappresentata da Bellew e Potter prima in India e poi in America a metà degli anni '90, non portava con sé il peso che potevano avere avuto opere dello stesso taglio a inizio secolo. Nella letteratura e nell'arte, la vicenda di Charlotte Corday venne vista attraverso molteplici lenti diverse: Corday poteva rappresentare la patria, che si liberava da Marat, il tiranno. In alternativa, Marat incarnava il pericolo dell'anarchia, e uccidendolo Corday ristabiliva lo status quo. In Francia, naturalmente, immediatamente dopo il fatto, la morte di Marat fu politicizzata sia dai giacobini che dai girondini: per i primi, Charlotte era una folle degenerare, spesso caratterizzata come una *femme fatale*, mentre per gli altri era una guerriera della giustizia al pari di Giuditta<sup>180</sup>. Secondo Nielsen, per via dell'ambivalenza con cui la figura di Charlotte fu percepita in Francia<sup>181</sup>, i suoi ammiratori più entusiasti si trovano in paesi come l'Irlanda, la Gran Bretagna o la Germania. Infatti, si possono citare diversi utilizzi teatrali della figura di Charlotte Corday per scopi politici: nell'Irlanda di inizio secolo, con *The Maid of Normandy; or, the Death of the Queen of France* (1794), Edmund Eyre dipinse Marat e Robespierre in tono derisorio, e

---

<sup>180</sup> Nielsen, Wendy C., *Women Warriors in Romantic Drama*, Newark: University of Delaware Press, 2013, p.

4.

<sup>181</sup> Fino agli anni '30 dell'Ottocento, la figura di Charlotte Corday venne censurata. Nielsen, p. 10.

“his pity-inspiring portrayals of Charlotte Corday and Marie Antoinette” le rendevano “romanticized and Royalist casualties of Jacobinism”<sup>182</sup>. Questo genere di dramma era apprezzato nei teatri irlandesi che cercavano di rassicurare il pubblico che includeva “conservative, literate Protestants of Dublin”, timorosi di “native Irish support for the French revolution”<sup>183</sup>. Pochi anni dopo, nel 1803, *Female Heroism, a Tragedy in Five Acts* di Matthew West riprendeva i temi trattati da Eyre, ma questa Charlotte Corday, più che un simbolo di “English liberty”, poteva essere vista come “the personification of Irish independence”, mentre “the drama’s villain, Marat, may be interpreted as the unlikely embodiment of tyrannical British rule”<sup>184</sup>; infatti, secondo Sarah Burdett, una scena nell’atto terzo dell’opera di West che raffigura un tentato stupro di Charlotte da parte di Marat riprende l’allegoria, ben consolidata storicamente, del ratto di una donna per raffigurare l’occupazione di uno stato da parte di un invasore straniero; in questo caso, quella dell’Irlanda da parte dell’Inghilterra. È interessante notare come, nonostante West volesse riprodurre il fatto storico dell’uccisione di Marat in modo veritiero (il che è sorprendente per l’epoca<sup>185</sup>), il tentato stupro di Charlotte sia chiaramente fittizio, e sembra servire ai fini della propaganda dell’autore.

Altre due versioni teatrali della vicenda di Charlotte Corday che vale la pena affiancare a quella di Bellew sono *The Female Enthusiast* di Sarah Pogson e *Charlotte Corday* di François Ponsard. Si tratta di testi molto diversi, sia tra loro che rispetto a quelli citati precedentemente. Pogson scrisse nei primi anni dell’Ottocento, quando la memoria della Rivoluzione era ben più fresca, nonostante già in quegli anni fosse perlopiù rimossa dai dibattiti politici americani<sup>186</sup>. È probabile che non fosse mai messa in scena<sup>187</sup>, ma i temi evocati dalla Charlotte di Pogson “call attention to the essential discrepancy between American revolutionary ideals and the realities of social conflict, political animosity, and exclusionary practices in the process of nation making”<sup>188</sup>. L’operazione di Pogson è interessante perché utilizzava un evento tratto dalla storia recente, mentre all’epoca erano solitamente preferiti temi storici “to confirm the sustained validity of the republican ideals”<sup>189</sup>. In questo modo, con il suo testo Pogson mise in discussione gli ideali su cui si stavano formando gli Stati Uniti.

---

<sup>182</sup> Burdett, Sarah, ““Be Mine in Politics”: Charlotte Corday and Anti-Union Allegory in Matthew West’s *Female Heroism, A Tragedy in Five Acts* (1803)”, *Restoration and 18<sup>th</sup> Century Theatre Research*, 30, 2015, pp. 89-108, p. 91.

<sup>183</sup> Citato in Burdett, p. 91. Nonostante questo, i teatri inglesi censurarono l’opera di Eyre, che fu più tardi messa in scena in Irlanda e America. Vedi Nielsen, p. 10.

<sup>184</sup> Burdett, p. 92.

<sup>185</sup> “Somewhat radically for a revolutionary-era playwright, West declares it his intention to restore historical veracity within his drama, by accurately delineating Corday’s political motives”. Burdett, p. 93.

<sup>186</sup> Detsi-Diamanti, Zoe, “Sarah Pogson’s *The Female Enthusiast* (1807) and American Republican Virtue”, *Polish Journal of American Studies*, 18, 2014, pp. 17-32, p. 21.

<sup>187</sup> Detsi-Diamanti, p. 17.

<sup>188</sup> Detsi-Diamanti, p. 20.

<sup>189</sup> Detsi-Diamanti, p. 21.

L'opera di Bellew fu avvicinata dai contemporanei a quella di Ponsard, scritta e messa in scena quasi mezzo secolo prima, e oggetto di un revival negli anni '80 in Francia. Basta guardare la lista dei personaggi per cogliere una differenza fondamentale tra le due opere: Ponsard portò in scena Robespierre, Danton e Desmoulins—insomma, il clima politico sembra avere una certa importanza, nonostante (come si vedrà più avanti) anche Ponsard inserisse nella sua trama una storia d'amore. Scritta nel metro classico dell'alessandrino, l'opera di Ponsard è “a sort of compromise between the “classic” and “romantic” schools of French drama, or rather, perhaps, between the classical tragedy of Corneille and the historical drama of Shakespeare”<sup>190</sup>.

Un anonimo recensore si congratulò con “the anonymous author of *Charlotte Corday*” (ovvero Bellew) per l'atmosfera creata nella sua opera “on a French subject destined for popular English audiences”; elogiò gli scrupoli dell'autore nel rendere in modo coscienzioso la storia della Rivoluzione francese, e affermò che:

Charlotte Corday differs in many ways from Ponsard's play of the same name, which was produced at the Comédie-Française under Arsène Houssaye's management. Ponsard's piece is a tragedy in verse, in which Robespierre and Danton talk, if not “like school divines,” in the long, sententious style of political philosophers.

L'autore di questo articolo coglie nel segno quando afferma che “the author of *Charlotte Corday* has neither aimed at poetical philosophy or minutely accurate reproduction of celebrities. But he has produced a powerful historical melodrama with two strong parts which suit Mr. Bellew and Mrs. Potter admirably”<sup>191</sup>.

Le intenzioni di Bellew, infatti, erano ben distanti dalla propaganda politica di una qualsiasi ideologia. Tuttavia, la politica non manca del tutto nell'opera. In primo luogo, alcuni giornalisti contemporanei azzardarono letture politiche, in cui identificarono la minaccia dell'anarchia in Europa (che terrorizzava anche l'America) con la mostruosa figura di Marat e della sua ghigliottina. Nonostante l'anarchia a fine secolo avesse molti seguaci anche nei più importanti circoli letterari d'Occidente, “the public media portrayed the individual anarchist as an unscrupulous criminal and the movement as a conspiracy intent on unleashing revolutionary violence upon the world”<sup>192</sup>. Questo immaginario è fortemente presente in Marat, come vedremo in dettaglio più avanti. Così afferma un'anonima recensione dell'opera di Bellew:

[Charlotte Corday] is the story of the assassination of that monster of the French revolution, Jean Paul Marat, whom the peasant girl, Charlotte Corday, stabbed while he was in his bath. Had Marat lived in

---

<sup>190</sup> Ropes, Arthur R., “Introduction”, in Ponsard, François, *Charlotte Corday*, Cambridge: University Press, 1893, pp. VII-XIV, p. XII.

<sup>191</sup> “Charlotte Corday”, *The Era*, 18 Dec 1897, p. 11.

<sup>192</sup> Shpayer-Makov, Haia, “Anarchism in British Public Opinion 1880-1914”, *Victorian Studies*, 31, 1988, pp. 487-516, p. 487.

these fin de siècle days he would have been styled the King of Anarchists. [...] His methods were exactly what the Anarchists of to-day advocate in France. He enforced his will by mob law.<sup>193</sup>

Si tratta di articoli certamente non infiammatori dal punto di vista politico, e spesso poco informati: si noti come l'autore dell'articolo sopra citato definisca Charlotte una "peasant girl". Nonostante il testo di Bellew non incitasse sicuramente alla rivoluzione, sembra fosse letto in quei termini da molti recensori americani<sup>194</sup>. Un giornale di Chicago del 1899 descrive la soppressione a Parigi di un'opera intitolata *Charlotte Corday* alla Comédie Française. Nel farlo, ricorda il successo riscosso dall'opera omonima di Potter e Bellew cinque anni prima nella città americana, paragonando le due opere. Questo giornalista afferma che "The objections of the French government to "Charlotte Corday" are said to lie in the prominence given to the revolutionary sentiment"<sup>195</sup>; che questo fosse vero o meno, è interessante come l'opera di Potter e Bellew sia associata a questo incidente.

Tra i giornali disponibili negli archivi in rete, si è trovata soltanto una recensione che parla in modo consapevole del clima rassicurante dell'opera:

The Free Lance has to confess that it went to see "Charlotte Corday" with mixed emotions. [...] The play is unsatisfactory. It does not breathe the spirit of the French Revolution. It is, perhaps necessarily, sympathetic with the aristocrats. It suggests a protest against Marat's demand for "100,000 heads," whereas the low-born critic of this ill-bred journal is quite in accord with the "Monster Marat's" blood-thirsty enthusiasm for such a sacrifice of the enemies of the People.<sup>196</sup>

L'opera presenta l'anarchico Marat come il terribile nemico che deve essere sconfitto, e si schiera più o meno apertamente dalla parte degli aristocratici. Non è da dimenticare il fatto che Potter provenisse da una ricca famiglia del sud degli Stati Uniti, come è stato sottolineato nel capitolo precedente. Nonostante ella sembrasse rifiutare gli ideali della società americana di cui faceva parte—quella stessa società che temeva gli anarchici europei—ripudiando la madrepatria e vivendo secondo il proprio eccentrico credo, non rinunciò mai alla compagnia dell'aristocrazia in qualsiasi paese si trovasse, fino ad ammaliare il principe di Galles. In ogni caso, non è d'interesse in questa sede stabilire su che gradino della scala politica sedessero Bellew e Potter; d'altronde, è piuttosto ovvio che Bellew era, in tutto e per tutto, un fiero suddito britannico, oltre ad essere poco interessato (e educato) alla

---

<sup>193</sup> "The Latest Dramas", *The Indianapolis Journal*, 11 Nov 1894, p. 10.

<sup>194</sup> Al contrario, invece, Amy Leslie (critica americana) scrisse: "The making a saint and heroine of the inspired Corday is a daring thing to do these days of anarchy and lawless communism. When popular approval crowds about the theme of capital and labor, with the plainly spoken threats of the laborer brought into appealing lights, it is a brave attempt to dig up the despicable father of strikes and mobs to justify his 'removal' and condemn his satanic vanity and cowardice. 'Charlotte Corday' could never be classed among the dramas written to pluck the heedless and simple people, for the people will be shocked and warned and ashamed at this one fearful smothered story of the Commune. In this play Corday herself is adroitly kept aloof from the violent scene of the revolution. There is but the crying of the finest blood of France, the cruel bombast of Marat and Robespierre, stray pangs of agony and whispered rebellion that incite her to the insane rescue of the butchered unfortunates". "The Latest Dramas", p. 10.

<sup>195</sup> "Prohibited Play Seen Here", *Chicago Daily Tribune*, 4 Dec 1899, p. 7.

<sup>196</sup> "The Play", *Free Lance*, 25 Jun 1896, p. 4.

politica<sup>197</sup>. Il testo di *Charlotte Corday* è, in sé, perfettamente rassicurante per un pubblico conservatore e cristiano, americano ed inglese. È, insomma, ciò che si aspetterebbe da un autore inglese, figlio di un precettore e della propria epoca.

Tuttavia, nonostante il tono rassicurante, è percepibile una corrente sotterranea che lo disturba nell'immedesimarsi di Bellew in Marat, e nella sua performance, che verrà analizzata in dettaglio in seguito. Per ora, dopo questa breve analisi, sarà necessario mettere in luce i temi presenti nell'opera; dai personaggi secondari e il loro ruolo nella storia, si passerà alle figure dei due protagonisti, nelle loro luci e ombre.

### 2.3 Finzione vs Storia in *Charlotte Corday*

Tutti i personaggi rappresentati in quest'opera, tranne il barbiere Potin (che si presenta come un vero e proprio factotum, apparendo quando c'è bisogno di lui) e l'abate, sono ispirati a personaggi storicamente esistiti. Alphonse de Lamartine, nella sua *Storia dei Girondini*, si occupa in dettaglio di ognuno di questi. Pubblicato nel 1847 e tradotto in inglese già lo stesso anno, la *Storia dei Girondini* fu un'opera storica che ebbe un enorme successo sia in Francia che altrove, nonostante fosse molto criticata già da alcuni contemporanei per l'eccessivo uso dell'immaginazione da parte dell'autore; non per niente Alexandre Dumas, intendendo elogiare l'opera, affermò che Lamartine aveva innalzato il genere storico al livello del romanzo<sup>198</sup>. Non è possibile accertarsi di quali fossero le fonti storiche di Bellew, ma sembra lecito, considerando tali dati, basarsi su questo volume storico per farsi un'idea dell'orizzonte d'attesa che il popolo inglese potesse avere nei confronti della vicenda di Charlotte Corday e di quelle personalità che gravitarono attorno a lei. Considerando il volume di Lamartine, dai toni più romanzeschi che storiografici, c'è poco da stupirsi se qualsiasi opera che cercò di rappresentare questa vicenda aggiunse elementi di finzione a quelli storici. Effettivamente, alcuni degli attori storici chiamati in causa da Bellew per la sua riscrittura dell'assassinio di Marat, vennero ripresi in altre opere teatrali che raccontarono la vicenda con protagonista Charlotte Corday. Tra

---

<sup>197</sup> Basti riportare questo articolo per illustrare questa considerazione: "Kyrle Bellew has appeared in a new role, and no less a one than that of custodian and guardian of Her Majesty Queen Victoria. It is true that he cast himself for the part, and the Queen of England has not yet publicly announced her approval of the selection. / The stage on which Mr. Bellew figures is the correspondence column of the Daily Mail, and he there states that it is his duty, and that of all good Britons not to allow their Queen to visit France, where she may be subjected to insult and perhaps worse. The Queen belongs to the Britons, and it is their duty, and his especially, to see that she does not jeopardize her personal safety. [...] After such a bold and clever stroke Mr. Bellew need not trouble over his comparative failure in "The Jest"." Jones, Stanley, "Long Live the Queen, Oh, Ho!", *The Sunday Telegraph*, 4 Dec 1898, p. 3.

<sup>198</sup> Fox-Genovese, Elizabeth, e Genovese, Eugene D., *The Mind of the Master Class*, New York: Cambridge University Press, 2005, p. 698.

questi, un caso particolare è quello del personaggio di Adam Lux, che venne ripreso da diversi autori, tra i quali Robert Southey ed Engel Christine Westphalen, e di cui si parlerà più avanti.

Nel commentare l'opera di Bellew, molti recensori contemporanei parlarono di come tutta l'azione del dramma girasse effettivamente attorno all'atto dell'uccisione vera e propria; effettivamente, secondo molti, la vera storia di Charlotte Corday non si adatterebbe facilmente ad una rappresentazione teatrale, poiché Corday agì da sola, e le ore che precedettero l'assassinio furono di silenziosa contemplazione. Solitamente, un autore che cercasse di trasporre la vicenda per il teatro, la piegava più o meno abilmente secondo le convenzioni teatrali, per prima cosa affiancando a Charlotte Corday, trasformata in un'eroina da palcoscenico, una controparte maschile, ed una storia d'amore tra i due. Vedremo come, nonostante Bellew e Potter rivendicassero la fedeltà storica della loro opera, il paradigma di questo realismo abbia dei confini ben precisi. Ciò che veniva considerato "realistico" nel diciannovesimo secolo è degno di una complessa spiegazione, che si darà in seguito.

I personaggi storici, insomma, vennero collocati nel dramma per servire agli scopi dell'autore. Per esempio, la figura di David, l'amico di famiglia di Charlotte, è chiaramente ispirata a Jacques-Louis David, il celeberrimo pittore—si veda come nella locandina in fig. 3 venga chiamato "the Painter of the Republic", nomignolo solitamente associato a David. Tuttavia, storicamente, non ci fu nessuna connessione personale tra David e Charlotte Corday, se non il fatto che David fu un amico personale di Marat; basti pensare al suo famoso dipinto che immortalò a tutti gli effetti la morte di Marat. Quest'opera d'arte gli fu commissionata dalla Convenzione, ma ciò non toglie che David fosse un grande sostenitore della Rivoluzione, e che la morte di Marat fosse un duro colpo per lui. Nella finzione dell'opera scritta da Bellew, Marat sta posando per David per un dipinto celebrativo, contemporaneamente a Charlotte stessa, che siede come modella per un dipinto raffigurante Giuditta e Oloferne. Il David ideato da Bellew sembra essere disilluso nei confronti della Rivoluzione; così, infatti, si esprime: "though I paint pictures to the republic's order, I am free to confess that I do so from other motives than patriotism". Nel suo discorso con Chevaux, David mantiene le distanze dalla Rivoluzione e dalla Repubblica, anzi, sembra rimpiangere i giorni in cui i monarchi erano i mecenati dell'arte. Il David di Bellew usa aggettivi come "hideous" e "brutal" nel descrivere l'aspetto fisico di Marat, il cui volto si illumina soltanto alla vista della ghigliottina in funzione; il David storico raffigurò Marat come un martire, idealmente posizionato nella sua vasca e privo di qualsiasi difetto della pelle oltre alla ferita del pugnale di Corday, in un quadro definito da Baudelaire allo stesso tempo "tendre" e "poignant"<sup>199</sup>. Charlotte Corday resta esclusa dal dipinto di David, se non per il suo nome nel foglio tenuto in mano dal defunto; persino il coltello che, secondo diversi resoconti storici,

---

<sup>199</sup> Baudelaire, Charles, *Curiosités esthétiques*, Parigi: Michel Lévi, 1868, p. 202.

restò nel petto di Marat viene raffigurato sul pavimento, “allowing the hero a more graceful death”<sup>200</sup>. Nel dipinto ci sono altri dettagli che raffigurano Marat in modo positivo, quali le scritte leggibili nei vari fogli sparsi nella stanza, in cui si raffigura Marat come un “munificent hero”<sup>201</sup>.

Bellew presenta un Marat diametralmente opposto a quello di David, e di questo si parlerà in dettaglio più avanti. Il David di *Charlotte Corday* è ovviamente dalla parte di Charlotte, l’eroina assoluta della storia raccontata da Bellew. Il pittore, infatti, la aiuta agendo contro la causa di Marat: rischia la propria vita per Lux, che aveva apertamente difeso il Re defunto contro i giacobini, e inoltre

Marat	...	...	...	...	...	Mr. KYRLE BELLEW
François de Corday d'Armont	...	...	...	...	...	Mr. LUIGI LABLACHE
Abbé Fleuriot	...	...	...	...	...	Mr. FRED EVERILL
Adam Lux ( <i>a Young Artist</i> )	...	...	...	...	...	Mr. HENRY VIBART
David ( <i>the Painter of the Republic</i> )	...	...	...	...	...	Mr. W. T. LOVELL
Potin ( <i>a Barber</i> )	...	...	...	...	...	Mr. A. G. POULTON
Chevaux de la Garde ( <i>an Advocate</i> )	...	...	...	...	...	Mr. H. A. SAINTSBURY
Drouet	}	<i>(Deputies of the Convention)</i>	}	}	}	Mr. GEORGE CROFTON
Chabot						Mr. STANDLEY WADE
Rebullet ( <i>a Commissary</i> )	...	...	...	...	...	Mr. HOWARD RUSSELL
Cannut ( <i>a Patriot</i> )	...	...	...	...	...	Mr. W. ST. JOHN
A Printer	...	...	...	...	...	Mr. A. BAWTREE
A Gendarme	...	...	...	...	...	Mr. T. E. BUXTON
A Jailor	...	...	...	...	...	Mr. E. J. NORRIS
Rose de Corday d'Armont ( <i>Sister to Charlotte</i> )	...	...	...	...	...	Miss BETTY MACDONALD
Simonne Everard ( <i>Mistress to Marat</i> )	...	...	...	...	...	Miss OLIVE STETTITH
Marianne ( <i>a Woman of the People</i> )	...	...	...	...	...	Miss MABEL HACKNEY
Madame Richard ( <i>a Female Warder</i> )	...	...	...	...	...	Miss STIRLING
Marie ( <i>Maid to the Corday d'Armonts</i> )	...	...	...	...	...	Miss ALICE BEET
Concierge...	...	...	...	...	...	Miss CROFTON
Charlotte Corday	...	...	...	...	...	Mrs. BROWN POTTER

Figura 7, lista dei personaggi tratta da una locandina del 1898. Collezione privata.

sembra avere una stretta amicizia con la famiglia di Charlotte: “The friendship between the fervid Republican painter and Charlotte’s Royalist father is never explained—nor could it be”<sup>202</sup>. Anche la famiglia Corday è sottoposta ad un trattamento simile. Bellew riscrive a piacer suo la storia personale di Charlotte Corday, in parte per renderla più appetibile al suo pubblico e ai gusti teatrali per cui scrive. I temi della religione e della famiglia sono enfatizzati, e la struttura dei primi due atti ricalca molto da vicino quella classica del melodramma. Come accennato nel paragrafo precedente, Charlotte Corday viene rappresentata in modi molto diversi nel corso degli anni. Nel caso di Bellew, è primariamente una figlia premurosa, e un’amante che si strugge per l’amato, nonostante sia sola nella sua decisione di uccidere Marat. In realtà, la Charlotte Corday storica visse lontano dalla sua famiglia: a tredici anni fu iscritta ad una scuola religiosa, dopo la morte della madre, e da adulta si trasferì dalla zia paterna, Madame de Bretteville-Gouville, che viveva vicino alla sede locale dei girondini. Già molto prima di Bellew, questa situazione familiare fu scartata per una più ideale e utile ad una trasposizione teatrale: per esempio, in un’opera tedesca di inizio

<sup>200</sup> Russel, Peter, *Masters of Art - Jacques-Louis David*, Hastings: Delphi, 2017, p. 119.

<sup>201</sup> Russel, p. 120.

<sup>202</sup> Clinton, p. 87.

Ottocento, “Corday lives at home, her mother is still alive, and the family resides in a bucolic setting”<sup>203</sup>. Nel teatro tedesco, infatti, era molto in voga la figura della cosiddetta “sacrificial daughter”<sup>204</sup>, destinata a morire al posto del padre. Nell’opera di Bellew, non è dato sapere se il padre di Charlotte morì o meno dopo il “sacrificio” della figlia; tuttavia, come vedremo più avanti, il gesto di Charlotte scaturisce dal desiderio della donna di agire per conto proprio. In ogni caso, il nucleo familiare di Charlotte viene rappresentato sul palcoscenico in maniera idealizzata e consona alle aspettative del pubblico, avvezzo ai personaggi stereotipati del melodramma, e l’opera finisce proprio con questo nucleo riunito, nonostante Charlotte salga sul patibolo da sola.

Mentre manca la figura della madre, un altro personaggio ricopre un ruolo che si potrebbe definire materno: Madame Richard, la carceriera di Charlotte Corday. Nonostante il suo ruolo trascurabile negli eventi storici, fu nominata da Lamartine nella sua *Storia*, dove Madame Richard funge da appoggio morale per Corday, e si dimostra simpatizzante nei suoi confronti: “Madame Richard, the wife of the gaoler, received [Charlotte Corday] with the compassion inspired by this proximity of youth and the scaffold”<sup>205</sup>. Nelle “stock companies” del teatro inglese ottocentesco, il ruolo della “madre” era solitamente uno dei tipi canonici. Infatti, secondo Dion Boucicault, uno dei maggiori “actor-managers” dell’epoca, la lista completa dei personaggi in ogni compagnia doveva prevedere:

A leading man, leading juvenile man, heavy man, first old man, first low comedian, walking gentleman, second old man and utility, second low comedian and character actor, second walking gentleman and utility, leading woman, leading juvenile woman, heavy woman, first old woman, first chambermaid, walking lady, second old woman and utility, second chambermaid and character actress, second walking lady and utility walking lady.<sup>206</sup>

Tra gli altri personaggi nominati da Lamartine, accanto a Madame Richard, ci sono Drouet e Chabot, i due membri della Convenzione che giunsero per primi sulla scena del delitto e interrogarono Charlotte Corday. Chauveau-Lagarde, dal canto suo, fu il difensore di Charlotte Corday in tribunale: diventò famoso per aver difeso la Regina, e “for his eloquence and courage in causes and times when the advocate shared the peril of his client”<sup>207</sup>. Questi personaggi vengono ripresi da Bellew, il quale assegna loro ruoli soltanto superficialmente vicini a quelli storicamente corretti; d’altra parte, Cannut e Rebulliet, due commissari, sembrano a tutti gli effetti essere stati creati da Bellew.

---

<sup>203</sup> Nielsen, p. 21.

<sup>204</sup> Nielsen, p. 21.

<sup>205</sup> Lamartine, Alphonse de, *History of The Girondists; or, Personal Memoirs of The French Revolution*, vol. 3, Londra: Henry G. Bohn, 1854, p. 83.

<sup>206</sup> Booth, Michael R., *Theatre in the Victorian Age*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991, p. 126

<sup>207</sup> Lamartine, p. 86.

Una figura interessante, che venne molto sfruttata da Bellew, fu quella di Adam Lux. Come accennato sopra, la “leggenda”<sup>208</sup> di Adam Lux fu ripresa in altri testi, teatrali e no: Thomas Carlyle parlò di lui nel suo volume sulla Rivoluzione francese, e furono diversi i poemi dedicati alla sua figura. Quello più interessante ai fini di questa tesi è certamente l’opera di Engel Christine Westphalen, *Charlotte Corday* (1804). Storicamente, Lux nacque a Magonza, e si laureò in filosofia con una tesi sul concetto dell’entusiasmo. Coinvolto nelle politiche della Rivoluzione francese, a cui aveva subito aderito, e dopo essersi trasferito a Parigi come ambasciatore alla Convenzione, rimase presto disilluso dalla sete di violenza dei partiti più radicali, e decise di parteggiare per i Girondini. Lux non incontrò mai Corday personalmente, ma dopo l’assassinio di Marat assistette prima al suo processo e poi alla sua esecuzione pubblica. Secondo il resoconto di Lamartine, ne rimase tremendamente affascinato: infatti, “Unable frequently to repress his emotion, he drew to himself, by involuntary exclamations, the attention of the audience and of Charlotte Corday”<sup>209</sup>. Lamartine scrisse che Charlotte Corday colse il movimento partecipe di Lux, e “comprehended that, at the moment when all on earth abandoned her, a kindred spirit attached itself to hers, and that amidst this hostile or indifferent throng she possessed an unknown friend, and she thanked him with a look”<sup>210</sup>. Poco dopo, Lux scrisse un’apologia di Charlotte Corday che gli costò la vita, fatto che lo immortalò nell’immaginario legato alla vicenda.

Nell’adattare Lux, Westphalen cambiò il suo nome in “Luchs”, creando un ulteriore livello di interesse per i suoi spettatori tedeschi. È interessante paragonare l’opera di Westphalen a quella di Bellew, se non altro per le coincidenze nell’uso dei personaggi:

[Westphalen] invents Luchs’s acquaintance with the Corday family and also imagines a friendship between him and Cheveau-Lagarde, a fictionalized version of the historical Chauveau-Lagarde, Corday’s public defender during her trial.<sup>211</sup>

Una riscrittura della storia molto simile si trova in Bellew, per cui Lux è amico di famiglia di Charlotte, mentre Chevaux de la Garde (la versione immaginaria di Chauveau-Lagarde scritta da Bellew) si trova nello studio dell’amico David, dove conosce Charlotte. Insomma, gli stessi personaggi sembrano comparire in entrambi i testi, e soprattutto il ruolo del diplomatico tedesco risulta ampliato in modi simili. Considerando la sua traduzione di *Hero and Leander* dal tedesco, non è da escludere che Bellew avesse conoscenza del testo di Westphalen. È azzardato affermare una effettiva influenza tra i due testi, ma le coincidenze restano in ogni caso interessanti.

<sup>208</sup> Craciun, Adriana, “The New Cordays”, in *Rebellious Hearts*, a cura di Craciun, Adriana e Lokke, Kari E., Albany: State University of New York Press, 2001, pp. 193-232, p. 210.

<sup>209</sup> Lamartine p. 87

<sup>210</sup> Lamartine, p, 88.

<sup>211</sup> Hilger, Stephanie M., *Gender and Genre*, Lanham: University of Delaware Press, 2015, p. 73.

Si è capito come in *Charlotte Corday*, quindi, Bellew dia un certo rilievo a Lux, per quanto ogni personaggio che non sia Charlotte o Marat resti sempre e comunque in secondo piano; si approfondirà questo aspetto più avanti. Nel testo di Bellew, Lux chiede la mano di Charlotte al padre; l'attrazione tutta fatta di entusiasmo platonico che venne poeticizzata da Robert Southey in una lettera al *Morning Post*<sup>212</sup> viene trasformata in una storia d'amore che ha molti punti in comune con quelle tipiche del melodramma ottocentesco. Nel testo di Bellew, Lux è, come era stato descritto da Lamartine, "unable frequently to repress his emotion": nell'atto primo, lo incontriamo mentre viene rincorso dalla folla perché, in un momento di foga passionale, aveva gridato "Viva il Re!" nella piazza dove si stava celebrando proprio la morte del Re. Il Lux di Bellew è passionale tanto quanto un tipico "primo amoroso"<sup>213</sup>, per cui il suo entusiasmo diventa più terreno, e le sue motivazioni sono guidate principalmente dal suo amore per Charlotte. Il suo amore, comunque idealizzato, per Charlotte si trasporta su un altro piano: il Lux di Bellew vede Charlotte come una semplice donna e possibile moglie prima che come un angelo assassino, o un individuo interessato alla politica. Infatti, è proprio Lux che esprime i suoi dubbi sul potere di Charlotte di vendicare la Francia contro Marat.

Un trattamento simile è riservato a Lux nel testo di Westphalen, come illustrato da Nielsen e Hilger. In Westphalen, "Lux appears to feel strongly enough to assassinate Marat, but he hesitates to put his own life in danger. In contrast, Corday cites her insignificance as a woman as enough reason to go forward with the assassination"<sup>214</sup>. Nell'opera tedesca, Lux pianifica di uccidere Marat con le sue stesse mani, ma alla fine si rivela essere troppo debole per farlo. Quando scopre che proprio Charlotte uccise Marat, Lux ne rimane sbigottito:

Westphalen presents the perception that a woman could not possibly have committed this calculated and politically motivated deed, only to debunk it; the killer was indeed a murderess: "Ein Weib? Ist's möglich! — und ich zögerte?" (CC, 149; A woman? Is it possible! — and I hesitated?).<sup>215</sup>

Nel testo di Bellew, Lux diventa l'innamorato di Charlotte, e poco più; è quel personaggio che, un decennio prima, Bellew stesso avrebbe potuto impersonare nei teatri di Broadway. Giovanile, passionale, innamorato, struggente; viene incarcerato e fugge, chiede a Charlotte di sposarlo, porta con sé gli ideali dell'opera, è un intellettuale attraente e ingenuo. Il Lux di Bellew non sembra avere alcun desiderio di uccidere Marat. In un dialogo molto interessante tra Lux e Charlotte, dopo che Lux

---

<sup>212</sup> Pubblicata il 15 luglio 1798. Scritto dal punto di vista di Adam Lux, "[it] serves as an important example of Corday's transformation into a new, decidedly fatal, heroine", oltre a sottolineare il modo in cui Lux sublimò Charlotte Corday nella sua apologia. Craciun, p. 210.

<sup>213</sup> Inoltre, Lux viene spesso indicato come un'artista, nonostante questo non sia mai di rilievo nel testo; il Lux storico fu uno studioso, non un pittore. Bellew aveva impersonato diversi pittori come primo amoroso.

<sup>214</sup> Nielsen, p. 23.

<sup>215</sup> Hilger, Stephanie, "The Murderess on Stage: Christine Westphalen's *Charlotte Corday* (1804)", in *Women and Death 3*, a cura di Bielby, Clare e Richards, Anna, Rochester: Camden House, 2010, pp. 71-87, p. 77. Essendo il testo di Westphalen esclusivamente in tedesco, mi limito a riportare le opinioni di Hilger.

ha dichiarato il proprio amore per lei, Charlotte lo rifiuta, perché il suo cuore è pieno di odio piuttosto che amore. Lux sembra scioccato dalla violenza di cui è capace Charlotte:

ADAM But such a hate, believe me, Mademoiselle, is not for women but for strong men who can dare-- and do!

CHARLOTTE In France's sorest needs she has found help from women. Why not again?

ADAM The sword is useless with such men as these! No arm can reach them, unless the arm of murder.

CHARLOTTE You could not murder them-- you could but slay!

ADAM Slay-- Charlotte! Charlotte!

Come un vero e proprio protagonista di melodramma, la priorità di Lux è sposare Charlotte; Charlotte, dal canto suo, afferma che accetterà di sposare Lux soltanto quando la Francia sarà libera: "When France is free, Oh, teach me how to love, and when I have learned your lesson, I may perhaps become what you would have me be". La Charlotte di questo testo non è ciò che Lux vorrebbe, fuoriesce dal canone che vedrebbe la donna come semplicemente una moglie, nella sicurezza della famiglia. Il personaggio di Lux serve più che altro a sottolineare l'indipendenza di Charlotte, oltre che a rendere la sua vendetta su Marat personale.

I personaggi secondari disegnati da Bellew servono effettivamente soltanto come contorno al fatto principale dell'uccisione di Marat, e hanno quindi una caratterizzazione molto più debole rispetto ai due protagonisti. Nonostante questo, un personaggio in particolare resta impresso nella mente degli spettatori: quello del barbiere Potin<sup>216</sup>, il quale presenta elementi che vale la pena analizzare.

Mentre *Charlotte Corday* non è un'opera in cui un servo può trionfare, Potin è, nel bene o nel male, il personaggio più memorabile oltre all'eroina e al cattivo. La critica contemporanea sembrava generalmente ignorare i personaggi secondari. Nonostante questo, le poche recensioni che nominano Potin sembrano essere divise sul personaggio. Per alcuni il suo umorismo era "tiresome"<sup>217</sup>: "There is too much of Potin Langlois, the barber, in the play. Although he acted satisfactorily he should be put in the background"<sup>218</sup>. Un'altra recensione, invece, lo chiama "delightful"<sup>219</sup>, e un'altra ancora scrive: "Mr A. G. Poulton makes of Potin, the barber, a very amusing personage, agreeably relieving the gloomy nature of the piece"<sup>220</sup>. Il tipo di comicità portata in scena da Potin era forse obsoleta negli

---

<sup>216</sup> Nelle locandine precedenti il 1898, Potin ha il nome di Potin Langloise, ma questo nome non viene mantenuto in nessuno dei due dattiloscritti reperiti, né nelle locandine per gli spettacoli inglesi del 1898.

<sup>217</sup> "Adelphi Theatre", *The Morning Post*, 22 Jan 1898, p. 3.

<sup>218</sup> "Amusements", *Chicago Tribune*, 08 Nov 1894, p. 5.

<sup>219</sup> "Good Performance of "Charlotte Corday"", *Buffalo Courier*, 26 Oct 1894, p. 7.

<sup>220</sup> "The London Theatres", *The Era*, 29 Jan 1898, p. 11.

anni '90 dell'Ottocento; tuttavia, è evidente come il pubblico ritenesse necessaria la distrazione che il barbiere offriva in un'opera che era altrimenti difficile per la sua eccessiva cupezza.

Come visto sopra, Bellew apre la sua opera con uno schema familiare, dai toni melodrammatici e comici; è un battibecco tra due servitori, quindi personaggi sullo stesso piano di importanza sociale. Osserviamo Potin chiedere la mano di Marie, e Marie rifiutarlo con suo scorno. Potin si dà una certa importanza, alienando da sé la cameriera di casa Corday con le sue idee rivoluzionarie, che il resto dei personaggi sembra voler mettere a tacere, a partire dall'abate. Potin sembra ritornare sul palcoscenico ossessivamente, in veste sempre nuova, spostandosi assieme alle scene e adattando il proprio ruolo a seconda delle esigenze dell'autore, quasi accompagnando lo spettatore e aiutandolo a comprendere meglio i fatti presentati. La voce di Potin rimane, dall'inizio alla fine, ironica. Potin è in un certo senso l'elemento che fornisce un commento sociale nell'opera, sempre secondo gli ideali di Bellew. Se all'inizio cantava fieramente *La Marsigliese*, nell'ultimo atto si ritrova a lavorare nelle prigioni. Sembra che, come aveva avvertito l'abate, nell'andare contro i "tiranni" dell'aristocrazia Potin sia caduto sempre più in basso nella scala sociale. La satira di Potin, per leggera che sia, sembra prendere di mira sia gli aristocratici che i repubblicani, ma in una curva che si sposta decisamente a favore degli aristocratici; o, per meglio dire, dalla parte di Charlotte, figura che sembra dettare la moralità dell'opera.

In ogni caso, Potin resta sempre su un piano separato rispetto agli altri personaggi dell'opera, un piano che potrebbe essere paragonato a quello del buffone bachtiniano, come accennato sopra. Infatti, prende per il naso i potenti—letteralmente:

POTIN [...] I soaped his patriotic chin, I seized my razor, and taking him by his patriotic nose, we perruquiers are not like your common barbers, we take hold of the noses of the most illustrious heads. (*Takes hold of Marianne's nose. It is our privilege.*)

MARIANNE (*Pushing him away.*) Privileges are abolished.

POTIN Not that one, citizen, not that one!

In un rovesciamento quasi carnevalesco, Potin è il possessore di un privilegio, attraverso il suo mestiere; ottiene una sospensione delle convenzioni grazie al suo ruolo comico. Nella tradizione dello stile comico, teatrale e no, "Il buffone è contemporaneamente eversore e servo del potere"<sup>221</sup>. Questo elemento è ben presente anche nel teatro ottocentesco: il melodramma vittoriano è popolato di personaggi minori (come accennato sopra, i "tipi", come per esempio il comico, o l'anziano) che supportano i personaggi principali e forniscono "comic relief" quando l'azione è troppo cruenta o lugubre. Questi sono solitamente dalla parte degli eroi, e in genere sono moralmente positivi, ma non

---

<sup>221</sup> Teroni, Maurizio, "Le menzogne del buffone", *Studi Novecenteschi*, 27, 1997, pp. 75-98, p. 75.

hanno la forza o l'efficacia dei protagonisti e quindi servono perlopiù a sottolineare l'effetto patetico della trama. Inoltre, questi personaggi comici, oltre a fare solitamente parte delle classi basse, sono caratterizzati da una tipizzazione "buffonesca" che li rende graditi al pubblico. Molto spesso si tratta proprio dei servitori dei protagonisti, che sul loro piano inferiore portano avanti la stessa battaglia dei loro padroni contro i "cattivi" dell'opera, anche se in chiave comica<sup>222</sup>. In *A Tale of Mystery* di Thomas Holcroft (1802), la cameriera Fiammetta, come "many other humorous servants in the melodrama and the Gothic drama"<sup>223</sup>, interrompe i dialoghi in un ritmo che genera ilarità, nello stesso momento in cui aumenta la suspense creata dalla trama. Come avviene con Fiammetta, potrebbe sembrare che la "voce della ragione" sia affidata alla figura del servo nell'opera di Bellew. Potin sembra infatti proporre una visione realistica della situazione, abbassando i toni tragici di Charlotte Corday e di Marat, o diluendo il buonismo dell'abate. Dà la parola alla classe meno rappresentata nella storia della Rivoluzione francese, e, stranamente, a problemi di natura mondana che forse non ci si aspetterebbe di trovare in un'opera del genere. Il siparietto di Potin, Rebulliet e Cannut, infatti, apre una curiosa finestra sul mondo della proprietà privata, un tema caro alle politiche di sinistra, specialmente dopo la pubblicazione del *Capitale* di Karl Marx. Tuttavia, non si tratta di un conscio e deliberato sforzo di satira verso i beni immobili; il soggetto della satira è primariamente il fatto che la Rivoluzione non avesse cambiato molto la vita quotidiana in Francia, nonostante le promesse della Repubblica. Vediamo infatti come Rebulliet e Cannut sono sì commissari del governo rivoluzionario, ma Cannut viene accusato di essere un aristocratico, e sono entrambi affittacamere. La scenetta finisce così:

POTIN You refuse the paper of the Republic?

REB As a Commissary I accept it, but as your landlord, I refuse it. Come, the money of the Aristocrats.

Il sarcasmo è chiaramente diretto contro i valori della Repubblica. "The notes of the Republic, they are worth nothing", dice Cannut. Ciò che il testo afferma è che gli ideali della Repubblica non sono sostenibili nell'economia "reale"; e questo è pure ciò che sembra affermare Chevaux de la Garde nell'atto secondo, in una visione piuttosto cinica della situazione politica francese. Ciò che il testo sembra dire è che per sopravvivere bisogna approfittare, senza scrupoli. Potin si abbassa a ruoli sempre meno dignitosi per non morire di fame: "I came to the conclusion my only chance to keep out of prison was to get into it", afferma. Con l'incupimento del tono dell'opera, Potin passa dall'essere un gioviale barbiere ad un rassegnato (seppure sempre umoristico) carceriere, che non taglia più la barba ai suoi clienti ma che vede le teste dei prigionieri quando vengono tagliate dalla ghigliottina.

---

<sup>222</sup> Ludwig, Patrick, *Concepts of Manhood in Victorian Melodrama*, Norderstedt: GRIN Verlag, 2009, p. 4.

<sup>223</sup> Cox, Jeffrey F., "The Death of Tragedy; or, the Birth of Melodrama", in *The Performing Century*, a cura di Davis, Tracy C. e Holland, Peter, Houndmills: Palgrave Macmillan, 2007, pp. 161-181, p. 172.

Anche nell'atmosfera lugubre dell'ultimo atto, Potin mantiene il suo ruolo comico, in una serie di battute veloci poco prima dell'apparizione in scena dell'eroina tragica dell'opera:

POTIN (*Crosses right.*) My father was a painter!

DAVID Indeed?

POTIN An animal painter.

DAVID What was his name?

POTIN Potin!

DAVID Potin, Potin-- never heard of him. What did he paint?

POTIN Boars and dogs!

DAVID Boars and dogs.

POTIN Yes, blue boars and yellow dogs.

DAVID Is he alive?

POTIN No, he's dead.

DAVID They'd have made him Minister of Fine arts, if he'd lived.

Questo umorismo quasi nonsense sembra essere poco congruente nell'ultimo atto dell'opera; riporta certamente alla mente il "comedy relief" utilizzato da Shakespeare accanto ai momenti più ricchi di tensione delle sue opere, come quello di Osric in *Amleto*, che ha l'unico ruolo di alleviare la tensione prima della risoluzione tragica dell'opera.

Potin resta un personaggio positivo, e fornisce una sorta di equilibrio al resto dei personaggi, specialmente nei suoi dialoghi con l'abate. Forse il dialogo più interessante tra i due è quello citato nel paragrafo precedente:

ABBE (*Tapping him on the shoulder.*) Go to the devil, Potin. God forgive me, that is the first time I ever gave that advice!

POTIN (*Jumping up, hiding his bonnet rouge.*) Oh, Monsieur Abbe! (*Backs down left and bows low.*) I thought you were the devil!

La figura dell'abate è chiaramente intesa dall'autore come positiva, seppure in modo a volte ludico, quasi blasfemo nel modo in cui viene identificato da Potin come il diavolo. L'uomo di chiesa come figura aiutante del protagonista è un elemento presente in Shakespeare, specialmente con il frate in *Romeo e Giulietta*, nonostante Lorenzo abbia un ruolo ben più complesso nell'opera rispetto all'abate ideato da Bellew. Quest'ultimo cerca di riportare la situazione allo status quo, di dare un finale positivo a Charlotte, ma l'eroina è risoluta, e gli sforzi dell'abate sono alla fine vani.

Inoltre, Bellew aveva ragioni personali per rappresentare un uomo di chiesa in una luce positiva. Nella storia breve “One Christmas Day in Melbourne”, Bellew racconta di come si trovò, giovanissimo, alle porte di una chiesa, affamato e senza un posto dove dormire:

When I came to I found myself in a small room with an old priest kneeling by my side. God bless him, wherever he is? He is one I shall never forget, for he started me fair on my road in life. From that day to this when I feel dismayed and weak the tender voice and kindly smile of this dear old man come back to me, and with them the memory of that Christmas Day in Melbourne when St. Patrick's bells rang out the welcome “Peace on earth, good will to men!”<sup>224</sup>

Che questo racconto sia vero o meno, è chiaro come la figura del bonario prete era cara a Bellew, che d'altronde era il figlio di un reverendo. Bellew stesso interpretò diversi uomini di chiesa nella sua carriera: nel 1903, per esempio, portò in scena *The Sacrament of Judas*, in una traduzione dall'opera di Louis Tiercelin, in cui interpretò un prete innamorato di una giovane. L'uomo di chiesa si sacrifica per far sì che la protagonista e il suo giovane amato abbiano un finale felice, e viene fucilato. L'abate in *Charlotte Corday* non porta a compimento alcuna azione, positiva o negativa che sia; anzi, nel voler salvare Charlotte dal suo martirio, sembra quasi lavorare contro la volontà divina che ispira l'eroina.

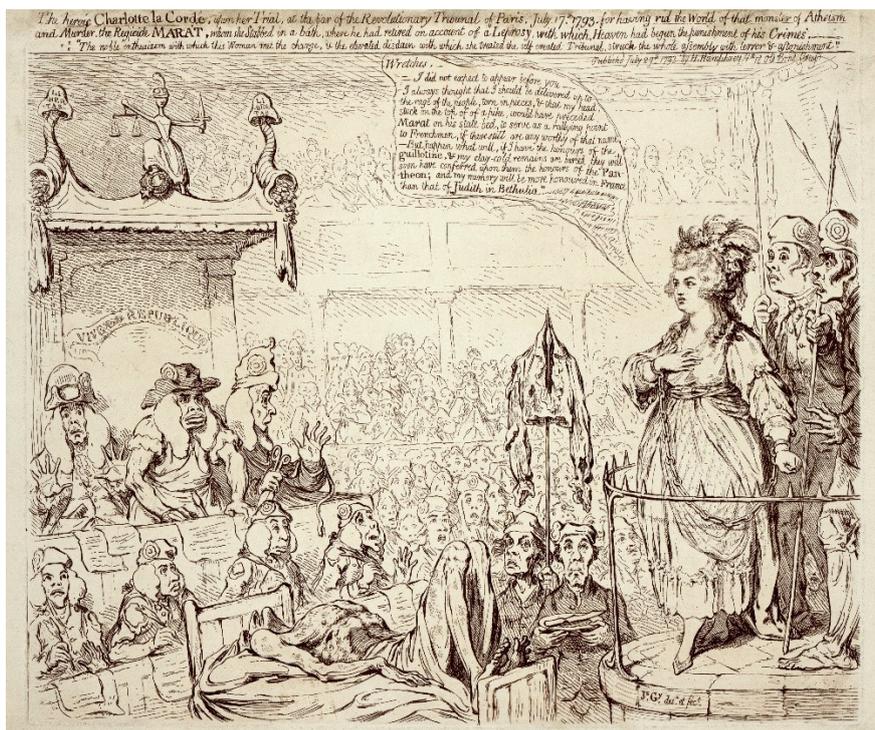


Figura 8. “The heroic Charlotte la Cordé, upon her trial, at the bar of the revolutionary tribunal of Paris, July 17, 1793”, di James Gilray. In questa caricatura inglese, Charlotte Corday riferisce a se stessa come ad una Giuditta.

Il rapporto con la cristianità in *Charlotte Corday* è principalmente presente nel personaggio di Charlotte, che si ispira a Giuditta. Questa è un'associazione che ebbe origine nella storia già da subito: pare che furono trovati nelle stanze di Charlotte Corday passaggi della Bibbia in cui parla Giuditta, per cui la donna fu immediatamente soprannominata “la Judith du Calvados”<sup>225</sup> [fig. 3]. Addirittura, un'opera teatrale anonima, scritta nel 1797 ma

<sup>224</sup> Bellew, *Short Stories*, p. 45.

<sup>225</sup> Gelbart, Nina Rattner, “The Blonding of Charlotte Corday”, *Eighteenth-Century Studies*, 38, 2004, pp. 201-221, p. 204.

mai messa in scena<sup>226</sup>, è intitolata *Charlotte Corday, ou la Judith Moderne*. Naturalmente, l'opera era caratterizzata da un sentimento antigiacobino, e dipingeva Corday come un'eroina e una martire. Si passerà ora ad analizzare proprio la figura di Charlotte Corday.

#### 2.4 L'angelo della morte e la bestia

In questo paragrafo si analizzeranno i personaggi di Charlotte Corday e di Marat, la prima attraverso i temi dell'amore e della condizione della donna, il secondo in chiave gotica. Verranno chiamate in causa diverse opere come termine di paragone, e in particolare *Vera; or, the Nihilists* di Oscar Wilde, messa in scena nel 1883.

Come anticipato sopra, la figura di Charlotte Corday venne interpretata dai letterati e dagli accademici in modi diversi, molto spesso opposti tra loro, ma con alcuni punti di convergenza. Gli autori che si cimentarono nel narrare la vicenda dell'assassinio di Marat dovettero fare i conti con la duplicità della natura dell'assassino: Corday era, infatti, una giovane donna senza macchia, eppure fu in grado di uccidere uno dei leader della Repubblica. Sia che l'intento fosse di elogiare Corday che di diffamarla, questi erano due dati imprescindibili. Furono moltissime le etichette affibbate a Corday nel corso degli anni, tra cui "virgin of the knife" e "virgin of the Terror", oltre alla famosa frase coniata da Lamartine, che descrisse Corday come un "angel of assassination"<sup>227</sup>.

Nel commettere un atto simbolicamente fallico (pugnalarlo al petto), Corday mise in discussione il ruolo della donna nella società europea. Questo problema si pose fin da subito: secondo fonti su cui tuttora ci sono dubbi da parte degli storici, fu eseguita un'autopsia sul corpo di Corday, nella speranza di scoprire se fosse "deflowered, a fallen and debauched woman"<sup>228</sup>. Questo avrebbe spiegato il suo atto barbarico: non si sarebbe trattato di una fanciulla innocente, ma di una donna ai margini della società, già caduta in disgrazia. Grande fu l'attenzione data al corpo di Corday: i seguaci di Marat supposero che fosse proprio il suo corpo a contenere "the germ of corruption and pestilence", mentre i sostenitori di Corday rivendicarono la sua verginità e di conseguenza la sua purezza<sup>229</sup>. Si capisce, insomma, come la figura di Corday, immediatamente dopo la sua morte, venisse da una parte mitizzata e dall'altra messa in discussione. Nello stesso tempo, attraverso il mezzo dell'arte figurativa, Corday stessa volle autorappresentarsi come "a living political agent who was in charge until the end"<sup>230</sup>: volle infatti essere ritratta prima di essere giustiziata, nel pieno delle sue facoltà.

---

<sup>226</sup> Nielsen, p. 9.

<sup>227</sup> Gelbart, p. 214.

<sup>228</sup> Gelbart, p. 205.

<sup>229</sup> Hilger, *Gender and Genre*, p. 79.

<sup>230</sup> Hilger, *Gender and Genre*, p. 80.

Nonostante questa ossessione per il corpo di Charlotte Corday, la sua figura fu spesso divinizzata e sublimata nella letteratura, e, come spiega Craciun, l'atto stesso dell'uccisione fu separato dalla sua mano, e astratto. Questa astrazione fu attuata con diversi stratagemmi: attraverso l'invocazione di Giuditta, che, come uno spirito, avrebbe agito attraverso Corday, o concentrando la descrizione dell'atto sul braccio di Corday, estraniandolo dal resto della sua persona: "virtually all literary accounts of Corday sever her deadly arm or hand, and speak of her "arm of Death," as if the arm and the woman operate separately"<sup>231</sup>. La violenza politica di Corday convive con il suo essere donna, ma questo dualismo è inconciliabile. Corday ha, nello stesso tempo, la forza virile necessaria a pugnare Marat, e la bellezza sublime e virginea di una giovane donna senza peccato. Si vedrà nel capitolo seguente i modi in cui la bellezza di Corday si prestasse come veicolo di espressione per Cora Brown-Potter; per ora, sarà opportuno accennare a come questa bellezza assumesse diverse connotazioni nella storia e nella letteratura.

In un illuminante saggio sui capelli di Charlotte Corday, Nina Rattner Gelbart spiega come il suo aspetto fisico fosse manipolato e politicizzato dai posteri. Il colore e l'acconciatura dei capelli di Corday aprirono un dibattito già nell'immediato post-mortem, tanto che uno dei risultati della fantomatica autopsia di cui si è parlato sopra fu l'accertamento che i peli pubici di Corday fossero scuri. Questo assicurava agli esaminatori che Corday non fosse bionda, ma avesse usato dei prodotti sui capelli: "She was not authentic, had colored her hair, and had thus succumbed to typical aristocratic subterfuge and vanity, betraying her identity as a 'cy-devant,' an ex-noble, and doubtless the tool of some counterrevolutionary plot"<sup>232</sup>. Si tentava di trovare difetti in Corday, di capire la sua figura e, soprattutto, di darle un significato che desse senso alla vicenda. Immagini e impressioni appartenenti alla cultura comune si sovrapposero alla figura di Corday: dopo la sua morte, i suoi capelli diventarono, per molti, esclusivamente biondi. Ciò avrebbe simboleggiato candore e purezza, oltre che le origini rurali della fanciulla; la si voleva bionda per trasformarla in un angelo<sup>233</sup>. Al contrario, la letteratura che venerò Marat a discapito di Corday, banalizzò gli episodi legati ai capelli di Corday, rendendola una donna subdola e civettuola, una seduttrice che ingannò Marat<sup>234</sup>. Cesare Lombroso, nel suo volume *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale*, analizzò tre fotografie del teschio di Charlotte Corday, e concluse che, nonostante "the pure passion and noble motive of her crime", Corday avesse le fattezze associate ad una criminale, rendendola "the paradigm

---

<sup>231</sup> Craciun, p. 217.

<sup>232</sup> Gelbart, p. 205.

<sup>233</sup> Gelbart, p. 214.

<sup>234</sup> Gelbart, p. 215.

of Lombroso's theory of innate criminality, simply because in every other respect she was so pure, so devoid of criminal characteristics"<sup>235</sup>.

Non è un caso, quindi, che anche sul palcoscenico Corday si prestasse a rappresentare molteplici significati. Nel suo volume sulla Rivoluzione francese<sup>236</sup>, Thomas Carlyle enfatizzò il dualismo del personaggio di Corday: "this fair young Charlotte, had emerged from her secluded stillness, suddenly like a Star; cruel-lovely, with half-angelic, half-daemonic splendour; to gleam for a moment, and in a moment be extinguished"<sup>237</sup>. Questa dicotomia tra angelica e demoniaca permeava la figura della donna nella società vittoriana, e soprattutto sul palcoscenico: si trattava dei due stereotipi teatrali e letterari della donna come "Angel in the House" e, al lato opposto, come *femme fatale*. In *Charlotte Corday* di Bellew, Charlotte rappresenta contemporaneamente entrambi i modelli.

Charlotte è descritta come una figura angelica e graziosa da tutti i personaggi secondari: perfino Potin, il perpetuo buffone, sembra diventare serio quando parla di lei. Così, infatti, reagisce nel momento in cui l'abate elogia Charlotte per la sua natura caritatevole:

POTIN (*His manner quite changing.*) God bless her! There's not a kinder heart in all France.

ABBE But she's an aristocrat, Potin.

POTIN I don't care what she is. She's good to the poor -- she's kind to everyone, and there's not a lad in the town that wouldn't fight for her-- die for her, and who doesn't love her! I do, Abbe!

Anche dal punto di vista di un personaggio come Potin, che nel primo atto veste i panni di un repubblicano convinto degli ideali della Rivoluzione, Charlotte è un essere superiore, non importa da che parte stia. Si potrebbe dire che la Charlotte ideata da Bellew sia fin troppo angelica: viene presentata nell'atto primo come l'unica persona che porti fiori in chiesa, come l'anima più generosa di Francia, amata da tutti in paese. Questo è un tipo di bellezza che deriva principalmente dalle osservazioni dei personaggi. Adam, infatti, così parla a Charlotte: "I can see you are beautiful. I know that you are good. Is there a poverty stricken hovel in Caen that will not testify to that?"

Mentre nell'opera sovietica del 1932 di Halina Sokolnikova Charlotte crudelmente inganna la compagna di Marat e Marat stesso<sup>238</sup>, in Bellew perfino Simonne è incantata dalla sua bellezza. È proprio grazie a questa bellezza che Charlotte ottiene il permesso di entrare nella stanza di Marat:

---

<sup>235</sup> Dick, Leslie, "The Skull of Charlotte Corday", in *The Politics of Everyday Fear*, a cura di Massumi, Brian, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993, pp. 187-209, p. 188.

<sup>236</sup> Questo volume ci dà un'idea di come i vittoriani vedessero e comprendessero Charlotte Corday: "*The French Revolution* was published in 1837 and pored over by legions of Victorian readers; it practically ensured Corday's symbolic value for the Victorians by presenting her as the epitome of Manichaean, angel/demon femininity". Miller, Elizabeth Carolyn, *Framed: The New Woman Criminal in British Culture at the Fin de Siècle*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2008, p. 203.

<sup>237</sup> Carlyle, Thomas, *The Works of Thomas Carlyle: The French Revolution*, 3, Londra: Chapman and Hall, 1903, p. 167.

<sup>238</sup> Gelbart, p. 215.

Simonne esclama, “this girl, so beautiful, whose face breathes sweetness, goodness, whose words, no, it is impossible”, quasi in soggezione di Charlotte. Proprio Simonne, infatti, afferma di aver avuto una visione in sogno, in cui vide un angelo vendicatore:

SIMONNE A shadow which passes, strikes and vanishes. Sometimes I cling with both hands to this shadow, and then a Heavenly face turns to me, it is an angel.

MARAT (*Rising.*) Ah, an angel!

SIMONNE And when I wake, I fear some day the shadow may take shape and be a woman.

Nell’ultimo atto, i momenti che accompagnano Charlotte sul patibolo sono intervallati da epitaffi recitati in suo onore da ogni personaggio in scena. Chevaux de la Garde riprende addirittura le parole esatte con cui Carlyle descrisse Corday:

CHEVAUX (*Right.*) Oh, fair young Charlotte. Emerging from her seclusion suddenly like a star to gleam for a moment, and in a moment to be extinguished. Cruelly lovely, half angelic, half demoniac girl. History will look forever fixedly at you and wonder.

Charlotte è *fatale*, dunque, nel modo in cui ammalia e incanta, uccide e muore; angelica nella sua sovrumana generosità e nel suo candore.

Tutto questo, come si è visto, parte dalle parole dei personaggi secondari che ruotano attorno a Charlotte. Ma c’è un forte contrasto tra come Charlotte venga percepita dai suoi cari, e come Charlotte concepisca se stessa. Quel lato “demoniaco” che Chevaux esalta alla fine dell’opera non viene sospettato da nessuno fino al momento vero e proprio dell’assassinio. Nel suo sacrificarsi per la patria, Charlotte va oltre le aspettative dei suoi cari: commette un’atrocità, che viene mascherata come atto di divina punizione. Ed è così che Charlotte, in quest’opera, vuole essere ricordata: come un angelo vendicatore.

Questo si lega alla storia d’amore presente nell’opera, che, come visto sopra, ha dei forti elementi melodrammatici nell’elaborazione drammaturgica. Le scene tra Charlotte e Adam sono piene di sospiri, e di dichiarazioni mielose. Nonostante questo, e nonostante Charlotte ceda alle lusinghe di Adam, non potrà mai essere una moglie. Come spiega Nielsen, pare che le donne nella letteratura possano essere guerriere ed eroine soltanto dopo aver sacrificato l’amore e la propria sessualità. Allo stesso tempo, una scelta narrativa tale rischiava di attirare critiche: queste donne sarebbero state viste come “man-hating viragos”: “conservatives labelled women who participated in public affairs androgynous monsters because they blurred the lines between masculinity and femininity”<sup>239</sup>. Spesso, per ovviare a questo, gli autori di teatro diedero a queste donne guerriere un amante, appunto per non sfidare le convenzioni che volevano una donna dipendente da una figura

---

<sup>239</sup> Nielsen, p.4.

maschile, priva di aggressione innata o intelligenza politica. Ciò avvicina questi personaggi a qualità tradizionalmente femminili: “loyalty, submission, and sacrifice”<sup>240</sup>. L’ultimo aspetto, in particolare, rende le figure femminili particolarmente apprezzate: la donna che si sacrifica per amore è celebrata come una martire.

È interessante vedere ancora una volta come l’immagine e il simbolo che si trasmise di Charlotte Corday fossero solo un riflesso della Corday esistita storicamente; un riflesso manipolato da autori e letterati a seconda dei valori che ne volessero enfatizzare. Non c’è da sorprendersi del fatto che gli autori giacobini rappresentarono Corday come una degenerata *femme fatale*, che sedusse e uccise Marat per motivi principalmente passionali<sup>241</sup>. In questa sede, tuttavia, ci si soffermerà sulle interpretazioni positive di Corday, in cui è vista come un’eroina. Nel discutere l’argomento, Nielsen riporta le opere di Eyre e di Westphalen, di cui si è già discusso sopra.

Nell’opera di Bellew, nonostante Charlotte si fosse inizialmente distanziata dalla dichiarazione d’amore di Lux nell’atto primo, nell’atto secondo si lascia coinvolgere dalla sua passione melodrammatica:

ADAM (*Looking into her face.*) To win your love I would lay down my life! (*Bowing over and kissing her hands; holds position till cannon fires.*)

CHAR My heart is yours -- all my poor country spares.

Questa storia d’amore serve a rafforzare le convinzioni di Charlotte: alla fine dell’atto, infatti, ripete con forza il suo intento di uccidere Marat, con rinnovata passione dopo aver assistito all’arresto di Lux.

Ponsard, nella sua *Charlotte Corday*, inventa una storia d’amore tra Charlotte e Barbaroux, un deputato girondino. Ancora una volta, la storia amorosa sembra essere stata aggiunta alla trama per rendere un’opera su Charlotte Corday più gradevole e accettabile al pubblico. Il movente di Charlotte diventa personale: Charlotte pronuncia proprio il nome di Barbaroux, giustiziato da Marat, prima di pugnalare il giacobino. Allo stesso modo, in *The Maid of Normandy* di Eyre, Charlotte vuole vendicare la morte dell’amato. Inoltre, nell’opera di Ponsard Charlotte si pente del suo atto prima di essere giustiziata, rammaricandosi di non aver conseguito il suo vero scopo con il suo atto di violenza: elemento che venne visto come peggiorativo già nei commenti all’opera di fine Ottocento<sup>242</sup>.

---

<sup>240</sup> Nielsen, p. 4.

<sup>241</sup> Nielsen, p. 9. Hilger riporta, inoltre, due esempi di testi che presentarono l’assassinio di Marat come “an apolitical crime of passion”, ovvero *Interesting Anecdotes of the Heroic Conduct of Women Previous to and During the French Revolution* di Louis Du Broca e “Fragment Supposed to be an Epithalamion of Francis Ravailac and Charlotte Corday” di Percy Bysshe Shelley. Hilger, “The Murderess on Stage”, p. 86.

<sup>242</sup> Per questa analisi, è stato considerato il commento all’opera di Ponsard di Arthur R. Ropes, incluso nell’edizione dell’opera indicata in bibliografia.

Charlotte domanda a Danton cosa sarebbe successo dopo la morte di Marat, e Danton afferma che i suoi seguaci avrebbero portato Marat all'apoteosi. Charlotte si dispera:

Ainsi je fais un dieu de celui que je tue,  
Et je vois, en mourant, la Gironde abattue!  
J'ai donc, sans aucun fruit, verse le sang humain!<sup>243</sup>

Al contrario, la Charlotte di Bellew non si piega fino alla fine. Come visto sopra, rifiuta qualsiasi aiuto, si dà completamente alla morte: "I do not wish to live", dice all'abate. Nonostante tremi di fronte alla veste rossa che le viene imposta (la veste con cui venivano giustiziati gli assassini), queste sono le ultime trionfali parole pronunciate da Charlotte:

Sirs -- I am ready. Oh, remember this  
The shame is not the scaffold but the crime.  
Believe me in the after time this day,  
Will be to France a glorious memory,  
And children yet unborn will rise and say,  
"God bless her, for the blow this woman struck,  
Was struck for love of France and Liberty!"

Con versi altisonanti, richiama direttamente Corneille: storicamente, Corday citò proprio questo passaggio tratto da una tragedia di Thomas Corneille ("Le Crime fait la honte, et non pas l'échafaud!") in una lettera al padre, poco prima di essere giustiziata.

Fino alla fine, Charlotte agisce per la sua patria, e per se stessa. Al centro di tutto c'è lei, con la sua intenzione di colpire il tiranno per il bene della Francia. La sua azione non scaturisce dall'arresto del padre e dell'amato: ciò non fa altro che aumentare le fiamme già accese del suo desiderio di punire Marat, come Giuditta punì Oloferne. Charlotte si identifica con Giuditta: ritiene di essere colei che può agire, che osa agire. Il padre di Charlotte e l'abate si preoccupano per lei, mentre Charlotte legge il giornale che riporta le notizie da Parigi, pronunciando parole intrise di violenza:

CHAR (*Sitting on stump Left reading paper.*) "Strike down one hundred thousand! Arm yourself with daggers! Murder the perfidious Lafayette! Thrust your bayonets into them up to the very barrels!" The very pages seem to smell of blood!

---

<sup>243</sup> Ponsard, François, *Charlotte Corday*, Cambridge: Cambridge University Press, 1893, p. 128.

Il padre la chiama una sognatrice (“dreamer”), e cerca di portare la sua mente lontano da certi discorsi. La Charlotte di Bellew è, appunto, una sognatrice: non si dilunga in discorsi politici, ma esprime il suo odio in maniera astratta. Si è visto, infatti, come l’interesse principale di Bellew fosse nell’esprimere l’intensità dei sentimenti piuttosto che una qualsiasi ideologia politica.

È interessante notare come nell’opera di Bellew si accenni solo brevemente al processo a Charlotte, mentre molte altre opere ispirate alla vicenda lo rendono quasi il nucleo portante della narrazione: tra queste, *Charlotte Corday* di Westphalen, come riporta Nielsen<sup>244</sup>. Nell’opera di Eyre è presente un processo, ma è contro la Regina di Francia invece che contro Charlotte Corday: quest’ultima scompare dalle scene dopo aver pugnalato Marat e dopo l’inaspettato ritrovamento dell’amato che credeva morto, appena prima di essere portata via dalla scena del delitto<sup>245</sup>. L’assenza del tribunale contribuisce a rendere la storia più sensazionale e cupa: nell’opera di Bellew, Charlotte diventa un vero e proprio angelo della morte, impassibile di fronte alla ghigliottina, elogiata e pianta da tutti coloro che la circondano. In quest’opera di fine Ottocento, si portano in scena le emozioni forti dell’uccisione di Marat e della salita di Charlotte al patibolo, piuttosto che le logiche della Rivoluzione francese.

Un’opera che ha molti elementi in comune con *Charlotte Corday è Vera or The Nihilists* di Oscar Wilde. Presto ritirata dalle scene per lo scarso successo ottenuto, rappresentò in ogni caso un esempio precoce della figura della donna come un’eroina politica: “for Anglo-American audiences, the figure of the female terrorist was a novelty”<sup>246</sup>. La Vera ideata da Wilde, così come la Charlotte Corday teatrale, non è del tutto fedele alla realtà storica. Anche Wilde, come Bellew e moltissimi altri autori prima di loro, volle (o dovette) fare di una donna vissuta storicamente un’eroina adatta al palcoscenico e al pubblico<sup>247</sup>. Come in *Charlotte Corday*, la scrittura di Wilde insiste sul fatto che una donna sarebbe capace di compiere un atto di violenza politica tanto efficacemente quanto un uomo. Tuttavia, Vera ripete quasi ossessivamente come abbia dovuto reprimere i propri istinti femminili in modo da poter odiare e uccidere:

To strangle whatever nature is in me, neither to love nor to be loved, neither to pity nor to be pitied. Ay! it is an oath, an oath. Methinks the spirit of Charlotte Corday has entered my soul now. I shall carve my name on the world, and be ranked amongst the great heroines. Ay! the spirit of Charlotte Corday beats in each petty vein, and nerves my woman’s hand to strike, as I have nerved my woman’s heart to hate.<sup>248</sup>

---

<sup>244</sup> Nell’opera di Ponsard, invece, Charlotte viene interrogata da Danton, ma in un colloquio privato nelle prigioni.

<sup>245</sup> Eyre, John Edmund, *The Maid of Normandy; or, The Death of The Queen of France*, Dublino: Zachariah Jackson, 1794, p. 35.

<sup>246</sup> Miller, *Framed*, p. 190.

<sup>247</sup> Miller, Elizabeth Carolyn, “Reconsidering Wilde’s *Vera; or, The Nihilists*”, in *Wilde Discoveries: Traditions, Histories, Archives*, a cura di Bristow, Joseph, Toronto: University of Toronto Press, 2013, pp. 65-84, p. 68.

<sup>248</sup> Wilde, Oscar, *Vera; or, the Nihilists*, in *The Plays of Oscar Wilde*, Ware: Wordsworth, 2000, p. 42.

Come afferma Nielsen, “it appears that women can be great warriors only after they sacrifice love, romance, and hence their sexuality”<sup>249</sup>. Effettivamente, alla fine dell’opera Vera si abbandona all’amore e rinuncia al suo ‘giuramento’, esclamando: “Oh, I am a woman! God help me, I am a woman! [...] I love”<sup>250</sup>. Vera ama, e non un uomo qualunque, ma proprio colui che avrebbe dovuto assassinare. Sacrifica se stessa, tradendo la propria causa, per salvare l’uomo che ama. Rinuncia, inoltre, alla proposta di Alexis di sposarla, il che l’avrebbe resa parte del sistema che stava cercando di annientare.

Sembra impossibile per queste eroine essere separate dagli uomini della loro vita. Westphalen, come scrivono Nielsen e Hilger, sembra voler mettere il ruolo della donna al centro, dando interamente a Charlotte il potere di pianificare e portare a termine la propria azione politica, fino a inventare un paragone simbolico con Arria piuttosto che con Giuditta:

Replacing the image of Judith with that of Arria was important, because Judith was thought to have committed the murder for personal rather than political reasons. By invoking Plutarch rather than the Bible, Westphalen establishes a historical example of female courage and once more contradicts the conjecture that Corday’s deed was driven by supposedly feminine motives such as love, revenge, naiveté, and madness.<sup>251</sup>

Oltre a Giuditta, la Charlotte di Bellew si paragona a due altre figure:

CHAR A woman’s hand might check the civil war. A woman’s hand prepare the peace. Did not Judith slay Holofernes. Remember the daughter of Jephthah. Did not Joan save France?

Mentre Giovanna d’Arco fu storicamente associata a Charlotte Corday, la figlia di Iefte invoca l’immagine del sacrificio di una figlia per il padre. Sembra quasi che Charlotte invochi qui i tre livelli su cui si basa la sua volontà di colpire Marat: per amore, per il padre, per la patria.

Infatti, si è visto sopra come la famiglia non venga messa in discussione in quest’opera, ma anzi sembra essere il valore più importante. Nonostante Charlotte si alieni dalle aspettative del padre e delle figure maschili di autorità, come l’abate e Lux, lo fa per salvare la propria famiglia, non per disgregarla. Tuttavia, fa valere la propria forza personale—la forza di una donna che osa e agisce.

Questo, dunque, il piano di lettura da seguire per quanto riguarda il personaggio di Charlotte: ciò che viene messo in rilievo è il potere della donna di agire per conto proprio. Non è un caso che, nella storia di Charlotte Corday, “late-Victorian readers found a curious parallel to New Women and suffragists: a woman who defined herself in public, political terms rather than private ones”<sup>252</sup>. Corday assume dunque nuovi significati a fine secolo, in linea con i movimenti che sostenevano i diritti delle donne. È noto come Wilde fosse affascinato dalla figura della “New Woman”; Vera, come

---

<sup>249</sup> Nielsen, p. 4.

<sup>250</sup> Wilde, p. 52.

<sup>251</sup> Hilger, “The Murderess on Stage”, p. 82.

<sup>252</sup> Miller, *Framed*, p. 187

Charlotte Corday, è uno di quei personaggi che si prestarono a portare di fronte al pubblico il problema delle suffragette. Questo aspetto è strettamente legato alle attrici che portarono in scena questo genere di ruoli: il tema dei diritti delle donne era fondamentale per Cora Brown-Potter, come si è già potuto intuire nel capitolo precedente.

In diretto contrasto con Charlotte Corday si posiziona Marat: sul piano storico e letterario, Thomas Carlyle oppose le due figure, ma, come spiega Gelbart, “he also realizes that the two had contradictions within their own natures as well. Corday was, after all, a killer. And Marat did have people who loved him”<sup>253</sup>. Il Marat di Bellew è esageratamente Marat. Nonostante nell’opera sia ben visibile un declino sia fisico che mentale del personaggio, che diventa sempre più paranoico, sin dal primo atto sembra concentrarsi in lui tutto il male dell’umanità: è una creatura misera. Si vedrà nel prossimo capitolo come il costume che Bellew portò in scena per il ruolo di Marat fosse caratterizzato da un eccesso di trucco; la figura di Marat risultò talmente brutta e grottesca da diventare quasi una creatura gotica.

Anche nel testo, Marat è presentato come un essere orripilante, quasi più animalesco che umano. Viene opposto a Charlotte in più modi: entrambi sono infatti modelli di David, il pittore. Chevaux si stupisce quando viene a conoscenza di ciò, e chiede a David: “He is not a thing of beauty. How on earth will you be able to turn Marat into a work of art?”. Principalmente, sono i personaggi secondari che danno al lettore questo ritratto di Marat, che così viene presentato nell’atto primo:

D’ARM (Taking paper Up.) Oh! Cannot the tyranny of this human wolf be crushed? This Marat, the friend of the people, a low born, country horse-leech, filthy and repulsive in appearance, afflicted with a loathsome disease-- a sordid creature -- not even a son of France-- a Swiss by birth, has crawled and spouted through the lowest depths of anarchy and fattened on the noblest blood of France! Marat! Bah! He is the architype of that spawn of anarchists, whom the forces of civilization in self-preservation are called upon to destroy.

Non sembra esserci niente di positivo in Marat: proviene da una classe sociale bassa (“low born”), è odioso nell’aspetto fisico, ammalato (“a sordid creature”), e non è neppure francese di nascita. Il discorso di d’Armont risuona prettamente vittoriano: riporta alla mente un esempio celebre di personaggio neogotico di fine secolo, ovvero Dr. Jekyll/Mr. Hyde. Infatti, nonostante il filone della letteratura gotica si esaurisse nella prima metà del secolo<sup>254</sup>, molti dei temi furono ripresi da alcuni autori di fine Ottocento: il nuovo personaggio gotico dovette fare i conti con se stesso, e con i forti cambiamenti sociali che stavano trasformando l’Europa e il mondo intero. Particolarmente, le tensioni che governano l’interiorità spinsero sempre più verso la scissione: questa riscoperta del conflitto

---

<sup>253</sup> Gelbart, p. 214.

<sup>254</sup> Da notare come la Rivoluzione francese ebbe una grande influenza sulla letteratura gotica inglese, che si presenta come una reazione agli orrori e le paure suscitate dagli eventi dell’ultimo decennio del diciottesimo secolo. Vedi: Paulson, Ronald, “Gothic Fiction and the French Revolution”, *ELH*, 48, 1981, pp. 532–554.

interiore da parte della letteratura coincide, non casualmente, con i crescenti studi medici sulla ragione umana e sulla psiche, e sull'instabilità di questa. Le categorie psicanalitiche di *id* e *superego* venivano teorizzate da Sigmund Freud proprio in questi stessi anni: *L'interpretazione dei sogni* fu pubblicata nel 1899. In questa letteratura gotica di fine Ottocento, la dicotomia tra bene e male era rappresentata dall'apparenza rispettabile da un lato e dalla degenerazione segreta dall'altro. I personaggi tardo-gotici erano principalmente "outcasts", straniati dalla società in cui vivevano e dalle strette convenzioni sociali vigenti. *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) di Robert Louis Stevenson e *Dracula* (1897) di Bram Stoker sono i due maggiori esempi di questa letteratura che riprendeva il terrore gotico e lo adattava alla contemporaneità. Si vedrà nel capitolo seguente come il paragone con l'opera di Stevenson fu usato già dai recensori contemporanei dell'opera di Bellew, in particolare riferendosi alla trasformazione di un attore considerato principalmente per la sua bellezza in un personaggio orribile come Marat.

Mentre nel testo di Bellew non è presente alcuna scissione della personalità (la bellissima Charlotte e il bruttissimo Marat sono due identità ben separate), ci sono molti elementi in comune tra la rappresentazione di Hyde e Marat, e un paragone tra i due può portare alla luce elementi di rilievo nella cultura vittoriana. Come la provenienza di Marat da una classe sociale bassa viene considerata negativa da d'Armont, così uno degli elementi che separano Jekyll da Hyde e lo rendono odioso per il lettore è proprio la classe sociale. Nonostante siano effettivamente la stessa persona, è significativo che Hyde sia un uomo appartenente ad una classe sociale più bassa rispetto a Jekyll<sup>255</sup>. Sono questi elementi, la classe sociale, la bruttezza fisica, la violenza di Hyde, che incarnano un astratto maligno percepito come tale dalla società vittoriana: "his immediate, physical loathing foreshadows the later revelation that Hyde is more than a stunted figure of a man, that he is in truth an amoral abstraction"<sup>256</sup>. Queste parole, pronunciate dal padre aristocratico di Charlotte, non sono mai smentite da nessun personaggio all'interno dell'opera. Così infatti ripete David: "Marat is cruel by instinct, and like an animal that has once tasted blood, his thirst for it is insatiable. Some of the best blood in France has been split by order of Marat". Il sangue è associato a Marat, ed è Marat stesso ad inneggiare al sangue nel suo monologo nell'atto terzo:

MARAT (*Coughs, wraps gown around him and shivers.*) How cold it's grown! How cold it's grown! Come, you can give me warmth! (*Draws bottle to him and pours out wine, drinks.*) You can give me blood! (*Drinks.*) Warm blood. (*Puts glass down!*) Red like that other. (*Turn in chair towards Center.*) Dripping from the knife of the guillotine. (*Looking up!*) but the blood of the people, not the blood of powerless nobility and Kings! kings! Kings!

---

<sup>255</sup> DeLong, Anne, *Classic Horror: A Historical Exploration of Literature*, Santa Barbara: ABC-CLIO, 2018, p. 118.

<sup>256</sup> Saposnik, Irving S., "The Anatomy of Dr. Jekyll and Mr. Hyde", *Studies in English Literature, 1500-1900*, 11, 1971, pp. 715-731, p. 723.

Il sangue è associato al vino e alla vita, ed è mentre beve il vino che Marat si riferisce al sangue, dando l'impressione di bere proprio il sangue dei ghigliottinati. Marat pare nutrirsi della vita delle sue vittime, quasi fosse un vampiro. Il vampirismo era ben presente nella letteratura inglese, e la figura del vampiro viene descritta come un “vicious, self-serving” “hungering ghoul or predatory reanimated corpse”<sup>257</sup>: questa definizione potrebbe benissimo essere riferita al Marat di Bellew.

Si può osservare un ulteriore elemento che ricorda il gotico nel personaggio di Marat, ovvero la paranoia, tema messo in rilievo da Eve Kosofsky Sedgwick. Marat ha manie di persecuzione ed è nevrotico, quasi isterico, al punto da collassare su se stesso dopo aver scambiato per un assassino il proprio riflesso su uno specchio. Secondo Sedgwick, il tipo di paranoia presente nel romanzo gotico porta alla luce meccanismi di omofobia che vennero, in modi più o meno consci, tematizzati da autori come Walpole, Beckford e Lewis, e ancora più attivamente alla fine del secolo nella letteratura gotica tardo-vittoriana<sup>258</sup>. Ora, risulta difficile annoverare Kyrle Bellew tra questi autori, specialmente considerando un testo come *Charlotte Corday*, in cui la protagonista assoluta è una donna. Due cose vanno tuttavia considerate: in primo luogo, è assai probabile che Bellew stesso fosse omosessuale; così ritiene anche Craig nella sua biografia su Potter. In secondo luogo, il simbolo fallico rappresentato dal pugnale è ben presente nell'opera, e in generale nella letteratura che si occupa di *Charlotte Corday*<sup>259</sup>. Il pugnale, oltretutto, viene effettivamente impugnato da David in una breve scena: passa dalle mani di Marat a quelle di David, e Marat ne prende nota poco prima di uscire di scena a braccetto con David:

But come- (*Takes David's arm.*) shall we go? (*Sees knife in David's hand shrinks back Center.*) No, I'll follow you.

D'altra parte, Marat incarna anche il classico “villain”<sup>260</sup> del melodramma, specialmente nei suoi monologhi esagerati, e nel suo dichiarare le proprie intenzioni ad alta voce<sup>261</sup>. Anche in Vera di Wilde,

---

<sup>257</sup> Snodgrass, Mary Ellen, *Encyclopedia of Gothic Literature*, New York: Facts on File, 2005, p. 345.

<sup>258</sup> Sedgwick, Eve Kosofsky, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York: Columbia University Press, 1985, p. 92. Sedgwick riporta gli studi di Freud sul tema e li applica alla letteratura gotica di inizio e fine Ottocento: “If we follow Freud in hypothesizing that such a sense of persecution represents the fearful, phantasmic rejection by recasting of an original homosexual (or even merely homosocial) desire, then it would make sense to think of this group of novels as embodying strongly homophobic mechanisms. (This is not to say that either the authors [as distinct from the characters], or the overall cultural effects of the novels, were necessarily homophobic, but merely that through these novels a tradition of homophobic thematics was a force in the development of the Gothic.)”. Sedgwick, pp. 92-93.

<sup>259</sup> Ne parla, per esempio, Sharon M. Setzer in “Sicilian Daydreams and Parisian Nightmares: Wordsworth's Representations of Plutarch's *Dion*”, *Studies in English Literature, 1500-1900*, 32, 1992, pp. 607-624.

<sup>260</sup> “The villain is a villain in any genre because he poses a threat to the dominant ethical and dramaturgic order. Melodrama is an anti-intellectual genre which eschews subject-centred, psychological models of identity. In melodrama, the villain is a threat because he is individualistic, valuing self before society”. John, Juliet, *Dickens's Villains: Melodrama, Character, Popular Culture*, Oxford: Oxford University Press, 2001, p. 49.

<sup>261</sup> Questa viene infatti considerata una delle caratteristiche principali del melodramma: “characters' tendency towards “the saying of self through its moral and emotional integers” rather than psychological complexity. This is “particularly notable in the role of the villain, who at some point always bursts forth in a statement of his evil nature and

il “cattivo” di turno, ovvero lo zar, agisce in maniera simile nell’atto secondo, con un monologo che ricorda da vicino quello di Marat:

CZAR. Vera, the Nihilist, in Moscow! O God, were it not better to die at once the dog's death they plot for me than to live as I live now! Never to sleep, or, if I do, to dream such horrid dreams that Hell itself were peace when matched with them. To trust none but those I have bought, to buy none worth trusting! To see a traitor in every smile, poison in every dish, a dagger in every hand! To lie awake at night, listening from hour to hour for the stealthy creeping of the murderer, for the laying of the damned mine! You are all spies! you are all spies! You worst of all — you, my own son! Which of you is it who hides these bloody proclamations under my own pillow, or at the table where I sit? Which of ye all is the Judas who betrays me? O God! O God! methinks there was a time once, in our war with England, when nothing could make me afraid. (*This with more calm and pathos*). I have ridden into the crimson heart of war, and borne back an eagle which those wild islanders had taken from us. Men said I was brave then. My father gave me the Iron Cross of valour. Oh, could he see me now with this coward's livery ever in my cheek! (*Sinks into his chair.*) I never knew any love when I was a boy. I was ruled by terror myself, how else should I rule now? (*Starts up.*) But I will have revenge; I will have revenge. For every hour I have lain awake at night, waiting for the noose or the dagger, they shall pass years in Siberia, centuries in the mines! Ay! I shall have revenge.<sup>262</sup>

Si notino, oltre al tema ricorrente della paranoia, le didascalie che indicano in modo preciso i movimenti del personaggio, che sono quindi enfatizzati e chiaramente di grande importanza nella messa in scena. Il monologo di Marat porta questo all’estremo, per cui quasi ogni parola pronunciata dal personaggio viene seguita da una didascalia che descrive l’azione che compie nella sua recitazione, con tanto di punti esclamativi che, seppure inusuali, aumentano l’intensità della scena. Molto simile è anche il monologo di Marat nell’opera di Ponsard (atto IV, scena IX), nonostante il tono sia molto diverso: il Marat di Ponsard non sembra inneggiare al sangue o delirare. La precisione con cui le didascalie descrivono i movimenti di Marat ci ricorda che Bellew scrisse questo ruolo per se stesso; ed è di questo che ci si occuperà nel prossimo capitolo.

*Charlotte Corday* è, in conclusione, un testo di natura perlopiù rassicurante, che riprende molti stereotipi ben presenti nel teatro di fine Ottocento, e non tenta di essere un testo innovativo. Si vedrà in seguito in modo più approfondito come l’opera fosse subordinata alla presenza sul palcoscenico di Potter e Bellew, a scapito di qualsiasi altro personaggio. Nonostante tutto questo, ci sono elementi di irrequietezza nel testo, come la figura goticheggiante di Marat e il ruolo di Charlotte, a metà tra l’essere una figlia modello e futura sposa e un’indipendente agente del proprio destino. Il primo prenderà una forma molto più interessante quando considerato in stretto rapporto con Bellew, che indossò le fattezze luride di Marat per contraddire l’opinione che il pubblico avesse di lui e della sua arte.

---

intentions.” Thus melodrama “appears as a medium in which repression has been pierced to allow thorough articulation, to make available the expression of pure moral and psychological integers”. Miller, “Reconsidering Wilde’s *Vera*”.

<sup>262</sup> Wilde, p. 27.



### 3. L'abito non fa il monaco: *Charlotte Corday* sul palcoscenico

#### 3.1 In che senso "realismo"?

In questo capitolo si tratterà della messa in scena dell'opera di Bellew e della sua ricezione, nel tentativo di situare *Charlotte Corday* nel suo contesto, e mettere in luce sia gli aspetti che più aderiscano all'orizzonte d'attesa del pubblico, che quelli caratterizzati da una spinta anticonformista. Il dato da mettere subito in rilievo è come *Charlotte Corday* esistesse in primo luogo come spettacolo, e secondariamente come testo. Oltre al fatto che Bellew non pubblicò mai la sua opera, è indubbio che si tratti di un testo scritto unicamente per la messa in scena, lontano da quel genere di testo teatrale con intento perlopiù accademico, che mai avrebbe visto il palcoscenico, o che era limitato ad un pubblico ristretto ed intellettuale. L'operazione più interessante che si può compiere nello studio di *Charlotte Corday* è dunque quella di analizzare il suo rapporto con il contesto storico e culturale, e con il pubblico: emergerà uno scorcio interessante del teatro inglese e americano di fine Ottocento. Ci sono tuttavia degli ostacoli che vanno riconosciuti: per cominciare, è difficile, se non impossibile, una descrizione e un giudizio sulla messa in scena di *Charlotte Corday*. Le uniche testimonianze rimaste sono quelle delle recensioni dei giornali e delle riviste contemporanee, e sono pochissime anche le fotografie superstiti della messa in scena. Queste fonti, seppure da utilizzare con cautela, servono non tanto a ricostruire il valore estetico dell'opera teatrale (operazione forse di minore interesse in questa sede), quanto ad inquadrare l'orizzonte d'attesa del pubblico e della critica: nelle loro osservazioni sull'opera, ci danno informazioni sulla cultura teatrale e comune dell'epoca<sup>263</sup>.

Della prima a Calcutta del 1894, in particolare, non si sa molto. Diversi giornali americani riportarono la notizia del successo di Potter e Bellew in India, ma non si dilungarono nelle descrizioni dell'evento<sup>264</sup>. Inoltre, è molto probabile che l'opera subisse diverse modifiche tra il 1894 e il 1898: non era inusuale per le compagnie dell'epoca sfruttare i tour nelle aree provinciali come campo di prova per i loro nuovi spettacoli, in modo da osservare le reazioni del pubblico e apportare modifiche sia al testo che alla messa in scena. Di queste, purtroppo, ci sono soltanto poche e vaghe testimonianze nel caso dell'opera di Bellew. *Charlotte Corday* sbarcò in America nel luglio del 1894, in ritardo rispetto ai piani di Bellew e Potter, per via di una quarantena a cui furono sottoposti a bordo della nave su cui avevano viaggiato (evento più che comune in quegli anni: in diverse occasioni Potter e

---

<sup>263</sup> Schoch, pp. 6-7.

<sup>264</sup> Un esempio: "Mrs. Potter and Kyrle Bellew have made a big hit in Calcutta, India, in a new play called "Charlotte Corday"". "The Stage", *The Los Angeles Times*, 01 Apr 1894, p. 19.

Bellew, di ritorno da un tour in paesi asiatici, si imbattono in epidemie di colera o di peste). Così riportò un articolo di un giornale della California, da dove partì il tour degli Stati Uniti del duo:

The Baldwin Theater will open on July 9th, one week later than was expected, the delay being caused by the quarantining in Japan of the steamer bringing Mrs. Potter and Kyrle Bellew. The company are here, all ready to go on in "Therese." The shortening of the engagement by this delay will prevent the production of any plays except that and "Charlotte Corday." The present programme is to give "Therese" on Monday, Tuesday and Wednesday nights and at the Saturday matinee, and "Charlotte Corday" on Thursday and Friday nights. [...] "Charlotte Corday" is a play on the subject of the woman who assassinated Marat and is said to be a very strong play.<sup>265</sup>

Si intuisce come *Charlotte Corday* non fosse inteso come un pezzo unico nel repertorio di Potter e Bellew, ma si incastonasse in una scelta ampia di opere. Come si è visto ampiamente nel primo capitolo, il pubblico americano aveva conosciuto il duo per le loro opere di sapore scandalistico, e ancora in questo periodo Potter e Bellew erano soliti includere nel loro programma *Thérèse Raquin*: anzi, fu proprio con quell'opera che aprirono il loro tour. All'interno di questo repertorio, *Charlotte Corday* fu sicuramente una novità, non soltanto dal punto stilistico (trattandosi appunto di una tragedia storica scritta di pugno da Bellew), ma anche dal punto di vista scenico. Nonostante, come detto, sia difficile risalire ad un'immagine completa di come l'opera si presentasse, la scenografia venne descritta da diversi resoconti contemporanei come spoglia<sup>266</sup>: questo sembra indicare una riproduzione fedele del vero appartamento di Marat che, secondo le fonti storiche disponibili nell'Ottocento, era squallido e povero<sup>267</sup>. Questo genere di atmosfera sembra essere molto distante da quella delle produzioni precedenti del duo, in particolare se si pensa a *Hero and Leander* e *Antony and Cleopatra*, entrambi caratterizzati da una scenografia mozzafiato: si ricordi la recensione di Alan Dale di quest'ultima opera, in cui il critico riportò:

The efforts of an enormous force of artists had been utilized, and Mr. Abbey [nota: il manager di Potter e Bellew] was so careful, that every one should receive honor when honor was due, that he kindly allowed us the privilege of knowing who purchased the properties, who imported the arms, who manufactured the dresses, who evolved the dances, who was responsible for the mechanical effects, and who combed the wigs. [...] A more gorgeous spectacular production than last night's effort has perhaps rarely been seen in this city, and no little credit is due to the master mind that controlled it. That Mr. Bellew is a scholar, and something more than the pretty little gentleman, the spirality of whose limbs has been universally noticed, we can no longer doubt.<sup>268</sup>

---

<sup>265</sup> "Local Theaters", *San Francisco Chronicle*, 01 Jul 1894, p. 3.

<sup>266</sup> "The setting of the play was rather poor", afferma un critico. Meltzer, "Mrs. Potter an Actress", *The World*, 21 Feb 1895, p. 5.

<sup>267</sup> Così Lamartine: "Marat inhabited the first floor of a dilapidated house in the Rue des Cordeliers, now Rue de l'École de Médecine, No. 20. His apartment consisted of an antechamber and a writing-room, looking out on a narrow courtyard, a small room containing his bath, a sleeping-room and dining-room looking on to the street. It was very meanly furnished. [...] This abode displayed, as it were, the pride of poverty. It appeared as though its master, then all-powerful over the nation, was desirous of saying to his visitors when they contemplated his squalidness and his labour, "Look at the friend and model of the people! he has not cast off its abode, manners, or dress"". Lamartine, p. 72.

<sup>268</sup> Dale, "A Most Comely Cleopatra", p. 2.

Dale sottolineò il processo artistico ed artigianale alla base della messa in scena dell'opera; in questa recensione vengono messi in luce diversi aspetti del teatro ottocentesco di cui si parlerà in queste pagine, tra cui l'importante ricerca alla base di ogni produzione teatrale ed il ruolo fondamentale dell'"actor manager".

Infatti, è necessario aprire una parentesi sulla tendenza al realismo nel teatro ottocentesco, e sulle sue molteplici implicazioni. Nel contemporaneo panorama accademico (e non solo), le accezioni dell'aggettivo "realistico" sono complesse e diverse a seconda del soggetto di cui ci si occupa<sup>269</sup>. Nell'Ottocento, queste erano ulteriormente diverse: anzi, "the Victorian theatre was alive with critical controversy about the proper place of realism, archaeology, pictorialism and spectacle on the stage"<sup>270</sup>. Un'opera come *Charlotte Corday* venne pubblicizzata dalla stampa e da Potter e Bellew stessi come votata al "realismo"; è opportuno fornire elementi contestuali che ci aiutino a comprendere questa nozione.

Parlando del realismo nel teatro ottocentesco, Hugh Sykes Davies scrisse: "we must inquire, first why it was done, then how it was done, and finally, whether it was really done at all"<sup>271</sup>. Cosa intendevano la stampa, il pubblico e i teatranti stessi per "realismo"? Si analizzeranno tre diverse accezioni del termine: in primo luogo, l'ossessione per l'archeologia tipica del teatro vittoriano, a cui si è accennato nel primo capitolo parlando del padre di Bellew e Irving; poi, si accennerà alla questione del metodo dell'attore, ed infine, si parlerà dell'accezione di realismo attribuita a scene perlopiù caratterizzate da violenza e che, secondo il pubblico, rappresenterebbero uno scorcio di vita reale sul palcoscenico.

Alla fine del diciannovesimo secolo, un certo tipo di ricerca archeologica e di attenzione al dettaglio che presentasse un'immagine precisa della realtà era diventata la norma nell'ideazione di uno spettacolo, sia nel caso di opere storiche che moderne. Questo tipo di attenzione ai dettagli della storia fu iniziata dai grandi attori tragici della prima metà Ottocento, in particolare da Charles Kean, come argomenta Richard Schoch nel suo volume dedicato all'attore. Inizialmente, questa tendenza si concentrò sulle opere shakespeariane, e toccò principalmente due aspetti: la scenografia ed i costumi da un lato, e una lettura filologica dei testi di Shakespeare dall'altro<sup>272</sup>. Questo interesse verso la storia era sicuramente una tendenza romantica, ma, come argomenta Schoch, "theatre's commitment to restoring the past was, ironically, the very sign of its modernity and progressivism"<sup>273</sup>. Questa

---

<sup>269</sup> D'altronde, come afferma Auerbach, le definizioni e i concetti come Realismo utilizzati in ambito accademico "non sono concetti esatti". Roncaglia, Aurelio, "Saggio introduttivo", in Auerbach, Erich, *Mimesis*, vol. 1, Torino: Einaudi, 2000, pp. VII-XXXIX, p. X.

<sup>270</sup> Booth, p. 95.

<sup>271</sup> Davies, Hugh Sykes, *Realism in the Drama*, Cambridge: Cambridge University Press, 1934, p. 92.

<sup>272</sup> Si è visto, infatti, come J. C. M. Bellew effettuasse un lavoro filologico sul testo di *Amleto*. Cfr. Capitolo 1.

<sup>273</sup> Schoch, p. 58. Per uno studio interessante su questo aspetto si segnala anche DuBois, Arthur E., "Shakespeare and 19th-Century Drama", *ELH*, 1, 1934, pp. 163-196.

tendenza, quando diretta verso la messa in scena delle opere shakespeariane, voleva ricollocare l'opera o nel contesto elisabettiano, cercando quindi di riprodurre l'opera così come l'avevano vista i contemporanei dell'autore, o nel luogo ed epoca propri del testo, come fece per esempio Henry Irving nel suo *Macbeth* nel 1888<sup>274</sup>. In questo caso, Irving ed Ellen Terry viaggiarono effettivamente in Scozia per immergersi nell'atmosfera che avrebbero dovuto trasportare sul palcoscenico del Lyceum a Londra, e compirono uno studio approfondito e archeologico sulla cultura legata alla storia di *Macbeth*:

An entire month was spent searching the British Museum and South Kensington Museum to guarantee Celtic or Anglo-Saxon eleventh-century authenticity in every scenic detail, from such practical implements as swords and helmets to household utensils such as salt-cellars and Anglo-Saxon wine pots.<sup>275</sup>

Questa ossessione per il dettaglio archeologico era sempre al servizio della qualità scenica e drammaturgica<sup>276</sup>: l'archeologia del teatro tardo-vittoriano era costituita da souvenir e oggetti preziosi, quasi a portare in scena un museo costruito per deliziare il pubblico sugli spalti. Irving stesso non esitava a modificare la storia a proprio piacimento per massimizzare l'effetto drammatico: ciò che contava era l'armonia del risultato, e la composizione creata dalla scenografia e dagli attori sul palcoscenico. Se da un lato Irving tentò di ripristinare in parte la veste originale di *Macbeth*<sup>277</sup>, dall'altro si adattò ad altre convenzioni teatrali, che sono parte fondamentale della cultura ottocentesca e imprescindibili, e di cui se ne vedrà un esempio nelle pagine seguenti.

In questi stessi anni, operavano anche i movimenti avanguardisti del realismo europeo: tra questi la compagnia Meiningen, che visitò Londra proprio negli anni '80, e impressionò senz'altro Henry Irving, il quale incorporò alcuni degli elementi innovativi promossi dalla compagnia tedesca nella propria arte<sup>278</sup>. Nonostante facessero parte di una categoria a sé stante, è interessante paragonare l'avanguardia e la corrente naturalista con il realismo prevalente nel teatro ottocentesco. La differenza stava principalmente nell'intento:

Technically, what distinguished naturalistic acting from that of the traditional forms of nineteenth-century realism was the performer's ostensible ignorance of the presence of an audience. Whereas the

---

<sup>274</sup> Molti anni dopo le sperimentazioni di Kean, dunque. Questa tendenza segnò il teatro per tutto l'Ottocento, nonostante non fosse l'unica corrente di pensiero: il dibattito sul realismo nei vari aspetti del teatro era aperto e vivace. Per esempio, per quanto riguarda il dibattito sull'utilizzo dei fondali, si veda Richards, Jeffrey, "Irving and his Scenic Artists", in *Henry Irving: A Re-Evaluation of the Pre-Eminent Victorian Actor-Manager*, a cura di Foulkes, Richard, Aldershot: Ashgate, 1988, pp. 99-116., p. 100.

<sup>275</sup> DeLong, Kenneth, "Arthur Sullivan's Incidental Music to Henry Irving's Production of *Macbeth* (1888)", in *Henry Irving: A Re-Evaluation of the Pre-Eminent Victorian Actor-Manager*, a cura di Foulkes, Richard, Aldershot: Ashgate, 1988, pp. 149-184, p. 151.

<sup>276</sup> Schoch, p. 4.

<sup>277</sup> Cfr. Capitolo 1.

<sup>278</sup> Richards, p. 114.

realistic actor was able to demonstrate the character's behavior to the audience, the naturalistic actor had to incarnate the forces of biological and historical causality that issued in the dramatic situation.<sup>279</sup>

Mentre non ci si dilungherà sulle complessità delle tecniche attoriali ottocentesche, è opportuno ricordare il contributo di Charles Fechter che, come si è visto sopra, è riconosciuto come colui che “applied the realism and emotional reticence of the new French melodrama to the playing of Hamlet”<sup>280</sup>, portando quindi uno stile definito realistico nel Regno Unito. Ben lontano dal naturalismo sperimentato dalle compagnie avanguardistiche a cavallo tra Ottocento e Novecento, portò attenzione alla psicologia del personaggio.

L'avanguardia teatrale in Inghilterra si basava principalmente su importazioni dall'Europa continentale, e in particolare dal naturalismo francese: in Inghilterra “il realismo non [acolse] forme così radicali come in Francia” per via dei “motivi tradizionali, religiosi e moralistici” che ne fecero da contrappeso<sup>281</sup>. Un luminaire del teatro tardo-vittoriano come Henry Irving portava sul palcoscenico principalmente opere shakespeariane o di scrittori contemporanei su commissione. Infatti, Irving si rifiutava di interpretare le opere di Shaw o Ibsen: non solo Irving e Terry non furono “actors of realistic psychological parts in domestic dramas”, ma, effettivamente, “the Lyceum audience, loyal for many years to Irving's own kind of theatre, would have rejected him in such parts, and the plays as well”<sup>282</sup>.

Si è discusso di come, al contrario, Bellew e Potter diversificassero il loro repertorio con opere francesi ritenute, all'epoca, di un realismo cruento, e di uno spessore psicologico nato dalla penna di autori naturalisti come Émile Zola. Si vedrà nel paragrafo successivo come la scena dell'assassinio di Marat venisse definita di un realismo crudo e volgare, etichetta che venne affibbiata anche alle opere francesi portate in scena da Potter e Bellew nella prima metà degli anni '90 (in particolare *Thérèse Raquin*). Questa accezione di realismo si riferisce ad un altro concetto: la rappresentazione di ciò che, secondo le convenzioni, non era adatto al teatro. Secondo Sykes, “realists did not use science itself, but introduced into their work an attitude, a philosophy, which was, until recently, invariably associated with science—pessimism”<sup>283</sup>. Infatti, si tendeva a raggruppare in questa amplissima categoria tutto ciò che urtasse le sensibilità del pubblico. Nel commentare l'opera su Charlotte Corday di Sarah Pogson, infatti, Detsi-Diamanti parla della sua scelta di mostrare sulla scena il momento dell'assassinio:

---

<sup>279</sup> Gordon, Robert, *The Purpose of Playing: Modern Acting Theories in Perspective*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2006, p. 35.

<sup>280</sup> Gordon, p. 31.

<sup>281</sup> Auerbach, Erich, *Mimesis*, vol. 2, Torino: Einaudi, 2000, pp. 298-299.

<sup>282</sup> Booth, p. 54.

<sup>283</sup> Sykes, p. 97.

The staging of Marat's actual murder in Pogson's play must have been a daring choice at a time when theatrical conventions and the audience's shared cultural codes did not tolerate the representation of raw violence on stage, especially violence committed by a woman.<sup>284</sup>

Mentre alla fine del secolo questo tipo di scelta non era più considerata oltraggiosa, essa destava comunque attenzione, se non repulsione, particolarmente nel panorama culturale americano. Nel descrivere il realismo di Zola, Auerbach sottolinea il sozzume e la crudeltà, ma lo distanzia dal “realismo grottesco” che si può trovare in epoche precedenti, e che veniva apprezzato nell'Ottocento. Il realismo nuovo, o almeno quello proposto da Zola, si prendeva sul serio, e per questo sdegnava il pubblico: mostrava “la vera immagine della società contemporanea quale Zola la vedeva, e quale il pubblico era spronato a vedere”<sup>285</sup>.

Si è capito come nell'Ottocento questo movimento generale che spingeva ad un realismo nel teatro fosse diventato pressoché la norma: infatti, “Archaeology and authenticity became terms of praise when applied to such productions”<sup>286</sup>. I responsabili di questa attenzione ai dettagli erano, solitamente, i cosiddetti “actor managers”, di cui Irving fu un esempio eccezionale<sup>287</sup>. All'epoca, un “actor manager” come Irving svolgeva diverse mansioni oltre al ruolo dell'attore principale e leader della compagnia: era un direttore di scena ante-litteram, si occupava della scelta dei testi da portare in scena e del cast, e aveva sempre l'ultima parola sulla produzione, inclusi i costumi, le scenografie, e le luci. Il caso di Irving è notoriamente complicato per via della sua personalità particolare. Kyrle Bellew, che, come si è visto sopra, aveva lavorato con Irving ed aveva ben presente il suo modello<sup>288</sup>, si può a sua volta considerare un “actor manager”, seppure fosse alla guida di un teatro stabile soltanto per poche stagioni, e principalmente viaggiasse in tour.

Bellew e Potter si occuparono in modo molto serio delle fonti: la loro intenzione era quella di presentare una riproduzione fedele dell'evento storico; è con questi termini che *Charlotte Corday* fu pubblicizzato. Si legga, per esempio, questo articolo di giornale:

“Charlotte Corday,” [...] is a play founded on the story of the heroine of the French Revolution, who slew the atrocious Marat. While not adhering strictly to history, it tells the story in a most dramatic and interesting way. The death of Marat in a bath tub is given in strict accordance to historic facts. And the death of Charlotte upon the guillotine is an exact representation of the event.<sup>289</sup>

Nella stessa sede, si parla appunto degli sforzi di Potter e Bellew verso uno studio della storia:

---

<sup>284</sup> Detsi-Diamanti, p. 26.

<sup>285</sup> Auerbach, vol. 2, p. 288. Auerbach si riferisce, naturalmente, ai romanzi di Zola; la trasposizione a teatro di questo genere di opera ne risentiva sempre in negativo: “there is a vast difference between reading a novel by Zola, Hardy, Henry James or D. H. Lawrence, and seeing and hearing the same incident and language in a public theatre”. Craik, *The Revels*, p. 14.

<sup>286</sup> Richards, p. 99.

<sup>287</sup> Richards riporta delle testimonianze al riguardo nel suo saggio. Richards, p. 107.

<sup>288</sup> Tanto che Bellew venne spesso schernito per il modo in cui rassomigliasse Irving, e definito un “Irving in miniatura” dalla stampa contemporanea.

<sup>289</sup> “Stage and Foyer”, *The Saint Paul Globe*, 23 Sep 1894, p. 8.

When Mrs. Potter was last in Europe she spent a great deal of time in examining the Records of the Revolution, and acquired an accurate knowledge of the costumes and dresses of the period. She also procured a dress of flaming red material, which was made for a convicted woman about to be guillotined. Red is always worn at an execution in Paris, in order to conceal the blood stains after the knife has fallen. Mrs. Potter has in her possession copies of the original plates of the various letters known to have been written by Charlotte Corday, as also many of Marat's scribes, including an order of execution partly finished, which he was engaged in writing when he received his death wound. These, together with steel engravings of the head of Marat, taken both before and after death, and depicting his cruel features in all their ugliness, together with numerous cuts of the pretty figure and charming face of the French heroine, form a collection at once interesting and valuable. All of these rarities were secured by Mrs. Potter under order of the French government, and were drawn from original plates.<sup>290</sup>

Aspiravano dunque alla fedeltà nei costumi (con una particolare attenzione ai volti di Charlotte e di Marat, di cui si parlerà più avanti), nelle scenografie (includendo la vasca da bagno di Marat) e nelle intenzioni e personalità dei personaggi. Infatti, nell'opera sono presenti moltissime citazioni riprese parola per parola dalle lettere di Charlotte Corday e dagli atti del tribunale, oltre alle note che Marat aveva con sé nel momento dell'assassinio. Questi dettagli andarono a contribuire a quella ricerca della verità archeologica di cui si è discusso sopra; tuttavia, si è visto come la storia stessa venisse manipolata da Bellew e inserita all'interno delle convenzioni teatrali vigenti in quegli anni.

In maniera molto simile, nel 1899 Henry Irving portò *Robespierre* al Lyceum, opera in cui Kyrle Bellew ebbe un ruolo secondario nei panni di Olivier, il figlio di Robespierre. Come si intuisce dal titolo, si trattò di un'opera basata su eventi legati alla Rivoluzione francese, e in particolare sugli eventi che portarono all'incarcerazione e alla morte di Robespierre<sup>291</sup>. Secondo Jean Chothia, nell'ultimo decennio del secolo divenne quasi una moda tutto ciò che avesse a che fare con la Rivoluzione francese; in particolare a teatro si assistette ad una rappresentazione degli anni del Terrore “centred on displaced aristocrats, the dark thrill of the guillotine and the savagery of French mobs”<sup>292</sup>. Come era avvenuto a inizio secolo, questo rinnovato interesse fu influenzato da avvenimenti storici contemporanei: tra questi, la Comune di Parigi del 1871<sup>293</sup>. Secondo Chotia, la scelta di Irving di cimentarsi in questo revival e commissionare un'opera a Victorien Sardou<sup>294</sup> fu influenzata anche da *Charlotte Corday* di Bellew, che aveva aperto la stagione teatrale a Londra proprio nel 1898. Anche l'opera di Irving fu pubblicizzata e presentata come frutto di un approfondito studio delle fonti storiche: d'altronde, Irving e Sardou erano rinomati per essere “concerned with historical accuracy”<sup>295</sup>. Eppure, anche quest'opera presentò delle distorsioni vistosissime degli eventi

---

<sup>290</sup> “Stage and Foyer”, p. 8.

<sup>291</sup> L'opera era basata, effettivamente, su *Thermidor* di Sardou.

<sup>292</sup> Chothia, Jean, “‘Henry and 250 Supers’: Irving, *Robespierre* and the Staging of the Revolutionary Crowd”, in *Henry Irving: A Re-Evaluation of the Pre-Eminent Victorian Actor-Manager*, a cura di Foulkes, Richard, Aldershot: Ashgate, 1988, pp. 117-134, p. 117.

<sup>293</sup> Chothia, p. 117.

<sup>294</sup> Secondo Chothia, dopo il 1896 Sardou fu in grado di riprendersi dai problemi avuti con *Thermidor*, a cui si è accennato nel capitolo precedente. Chothia, p. 119. Per un approfondimento sul tema si veda Weber, Eugen, “About *Thermidor*: The Oblique Uses of a Scandal”, *French Historical Studies*, 17, 1991, pp. 330-342.

<sup>295</sup> Chothia, p. 119.

storici effettivi, tanto che già i contemporanei la considerarono “grotesquely unhistorical”<sup>296</sup>. Di questo non c’è da stupirsi: come in *Charlotte Corday*, questi eventi vennero inseriti in un contesto teatrale che doveva seguire un certo tipo di convenzione, per cui vennero aggiunti elementi melodrammatici, come una trama amorosa che aveva ben poco a che fare con l’evento storico che si voleva riprodurre. Questo si nota in particolare nella rappresentazione della morte di Robespierre: nell’opera di Sardou Robespierre non viene ghigliottinato, ma compie un drammatico suicidio di fronte alla Convenzione, e le sue ultime parole sono rivolte all’amante Clarisse. Questo tipo di riscrittura melodrammatica dei fatti storici, secondo Chothia, cominciava a perdere forza agli occhi del pubblico, mentre fu la scena di massa del tribunale della Convenzione [fig. 9] ad iscrivere quest’opera nella storia del teatro. Per quanto riguarda *Charlotte Corday*, l’uccisione di Marat nella sua vasca da bagno fu la scena più discussa dell’opera: si vedrà come, addirittura, venne sbeffeggiata dalla stampa e definita *troppo* realistica, per via di un incidente durante uno spettacolo che verrà descritto nel paragrafo seguente.

Janice M. Allam argomenta come, nella letteratura ottocentesca, ci fosse una tensione continua tra realismo e sensazionalismo. Mentre queste terminologie furono spesso poste in contrasto, una distinzione e categorizzazione non è poi così semplice<sup>297</sup>. Il melodramma, così come la letteratura sensazionalistica, si appropriavano dei meccanismi del realismo per commuovere il pubblico:

Melodramatic realism worked on its audiences the way our powerfully sensationalist movies work on us: we come away having had a ‘real’ experience, having ‘really’ felt something while we were in the theatre, but the experience is closer to that of an amusement park ride - as movies are repeatedly referred to as putting us on an emotional roller-coaster - than to that of traditional drama.<sup>298</sup>

Sono questi elementi di forte pathos e impatto sia visivo che emotivo ad essere spesso definiti realistici. In un’opera come *Charlotte Corday*, in parte tragedia e in parte legata fortemente al melodramma e alle sue convenzioni, questo aspetto è particolarmente visibile.

---

<sup>296</sup> Chothia, p. 120.

<sup>297</sup> Allam, Janice M., “Sensationalism Made Real: The Role of Realism in the Production of Sensational Affect”, *Victorian Literature and Culture*, 43, 2015, pp. 97-112.

<sup>298</sup> Cox, p. 171.



Figura 9. Il tribunale in Robespierre, 1899. Kyrle Bellew in basso a destra nei panni di Olivier, con una pistola in mano. Irving dava molta attenzione alla composizione della scena: si noti infatti la sua visibilità al centro, vestito in colori contrastanti rispetto al resto dell'immagine. Immagine tratta da Foulkes, p. 129.

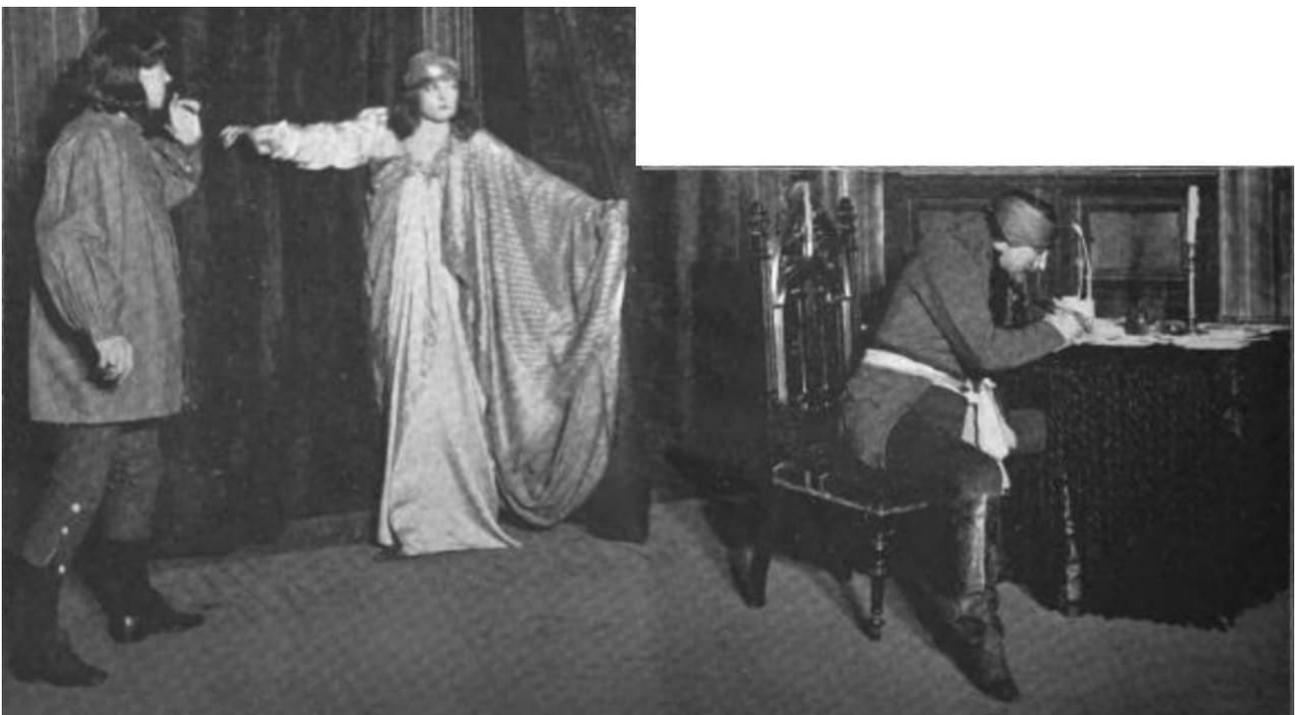


Figura 10. Cora Brown-Potter nel ruolo di Charlotte Corday e Kyrle Bellew nel ruolo di Marat nello studio di David. Nirdlinger, Charles Fdc, "Plays and Players", The Illustrated American, 17, 16 Mar 1895, p. 348.

Come giudicare quindi questo realismo? Si è visto come questa categoria operasse a molteplici livelli, toccando ogni ambito del teatro, sia che si trattasse della scrittura di un testo, che della preparazione dei fondali scenici, che dell'effetto della voce di un attore sul pubblico. I generi della tragedia e del melodramma si influenzarono tra loro in questo spazio; un altro punto in comune tra questi generi è quello della musica. Sembra doveroso dedicare una porzione di questo studio ad un aspetto forse minore dell'opera, ma che aiuta ad inserirla nel contesto storico. Come si può evincere dalle locandine, *Charlotte Corday* si avvale di una colonna sonora: questo tipo di musica, chiamata musica incidentale<sup>299</sup>, venne utilizzata a teatro sin dal sedicesimo secolo con diversi scopi, tra cui quello di intensificare l'effetto drammatico, o di dilettere il pubblico durante un intermezzo. Nonostante la musica incidentale fosse parte integrante del teatro vittoriano, gli studi sulla questione sono limitati: molta della musica utilizzata nell'Ottocento è oggi perduta o incompleta<sup>300</sup>.

Di seguito, riporto l'elenco della musica incidentale in *Charlotte Corday*, tratta dalla locandina dello spettacolo del 26 giugno 1896 al Princess Theatre, in Australia<sup>301</sup>:

OVERTURE	“Charlotte Corday”	
SELECTION	“Jacinta”	M. Tobani
DESCRIPTIVE PIECE	“In the Chapel”	R. Elinburg
VALSE	“Nuit étoilée”	Emile Waldiaufel
MAZURKA	“Burréi l’Auvergnate”	Louis Ganne

Nella locandina londinese del 21 gennaio 1898 all’Adelphi a Londra<sup>302</sup>, invece, si leggono i seguenti titoli:

OVERTURE	“Massaniello”	Auber.
OVERTURE	“Maximillien Robespierre”	H. Litloff.
RUSSIAN SUITE	(a.) “Danse Afrique”	Ivan Tschakoff.
	(b.) “Koraskn Gelage”	
	(c.) “Thè Dansante”	
SELECTION	“Geisha”	Sidney Jones.

<sup>299</sup> “Incidental music, music written to accompany or point up the action or mood of a dramatic performance on stage, film, radio, television, or recording; to serve as a transition between parts of the action; or to introduce or close the performance. Because it is written to enhance a nonmusical medium, most incidental music makes little impression on public taste. “Incidental music for the theatre”, *Encyclopaedia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/theatre-music/Incidental-music-for-the-theatre> (ultimo accesso: 16/01/2022).

<sup>300</sup> DeLong, p. 149.

<sup>301</sup> Collezione privata.

<sup>302</sup> Collezione privata.

ENTR'ACTE	“Mimosa”	James Philp.
WALTZ	“Carnival Secrets”	Oscar Fetras.

È chiaro come molte di queste musiche siano tratte da opere già esistenti, mentre molte altre risultino oggi sconosciute. Non essendoci testimonianze riguardo questo aspetto dell'opera, o che tipo di funzione svolgesse all'interno dello spettacolo (sebbene le diciture accanto ai brani aiutino nella ricostruzione), ci si limiterà qui a constatarne la presenza. L'uso delle musiche nel teatro vittoriano costituiva la norma; solitamente, si trattava di musiche che avevano a che fare con la sostanza dell'opera in modo superficiale:

the direct relationship of most of this music to the progress of the drama was necessarily slight, consisting merely of a parade of musical items which, ignoring vast differences in musical style, happened to share the same title or general atmosphere of the play and thereby were deemed 'appropriate'.<sup>303</sup>

Molto spesso, invece, le musiche venivano commissionate appositamente per un'opera teatrale: questo fu il caso del *Macbeth* di Henry Irving, musicato da Arthur Sullivan, o addirittura del *Peer Gynt* (1867) di Ibsen, musicato da Grieg. La musica non faceva altro che aumentare la suspense e la tensione nell'audience, oltre ad aiutare il pubblico ad immedesimarsi nelle scene: un'ouverture poteva comunicare “essential dramatic truths”<sup>304</sup>. È interessante notare come l'utilizzo della musica accomunasse tutti i diversi generi del teatro vittoriano: un teatro ricco di convenzioni, e in cui i confini tra i generi potevano essere spesso sfumati.

### 3.2 “Hugely hideous and startling”: la ricezione di *Charlotte Corday*

Sebbene oggi sia un'opera dimenticata, *Charlotte Corday* accese un vivo dibattito nella critica tra il 1894 e il 1898<sup>305</sup>. Come per ogni altra impresa tentata da Kyrle Bellew e Cora Brown-Potter, anche *Charlotte Corday* ottenne riscontri molto diversi dal pubblico e dalla stampa: non mancarono i detrattori, ma per moltissimi critici si trattò del riscatto del duo, che fino a quel momento era stato sottovalutato. È innegabile che *Charlotte Corday* cambiasse qualcosa nella ricezione complessiva del duo: come se, trattandosi di una tragedia dai toni cupi e seri (per molti, come si vedrà, eccessivamente cupi), la stampa avesse dovuto concedere ad essa un trattamento altrettanto serio. In questo paragrafo si analizzeranno e confronteranno recensioni e articoli contenenti opinioni diverse, in modo da far emergere un quadro il più comprensivo possibile della ricezione dell'opera, oltre che dei limiti e delle convenzioni del contesto teatrale tardo vittoriano.

---

<sup>303</sup> DeLong, p. 158.

<sup>304</sup> DeLong, p. 181.

<sup>305</sup> Così come, anche se in maniera minore, nel 1906, quando Potter la ripropose sulle scene inglesi senza Bellew.

Il modo in cui Bellew e Potter vennero, dopo anni di carriera, presi finalmente sul serio, venne segnalato da diversi giornalisti e critici; addirittura, questa “conspicuous change in the attitude of critics and public towards Mrs. Potter and Mr. Bellew” venne ritenuto da alcuni “the most interesting and important episode of the current theatrical season”<sup>306</sup>. Questo articolo ricorda al lettore come l’operato del duo fosse stato deriso e preso alla leggera fino a quel momento; secondo l’autore si assistette, dopo la prima di *Charlotte Corday*, ad un “amazing reversal of conditions”:

Throughout their engagement at the Harlem Opera House, the theatre was frequented by large audiences, and on some occasion was uncomfortably thronged. Their attending crowds seemed genuinely interested in the work of the chief actors: applause was spontaneous and, of course, pertinent; the concern of the audience in the craft of the players and in the medium of its presentation obviously sincere and dignified, and not—as it was in the past—meanly curious. In brief, to speak in the vernacular, the venture was a success.<sup>307</sup>

Come si è visto nel primo capitolo, infatti, se le sale del Palmer’s Theatre si riempirono per la prima di *Antony and Cleopatra*, fu principalmente per una sorta di curiosità morbosa: il successo dell’opera fu segnato da un sapore scandalistico, e le recensioni furono quasi interamente di stampo negativo, o derisorio, specialmente per quanto riguarda le abilità di attrice di Potter e la presenza fisica di Bellew, nonché per le ambizioni troppo elevate del duo, che aveva voluto non soltanto cimentarsi in una difficile tragedia shakespeariana, ma anche cambiarne gli aspetti convenzionali in una rilettura del testo che fu, per molti critici, azzardata. Con *Charlotte Corday*, invece, sembrò esserci un vero e proprio ribaltamento delle opinioni dei critici, tanto che Nirdlinger definì questo evento una “radical revolution in criticism”<sup>308</sup>. Secondo i difensori del duo, Bellew era da tempo considerato uno dei migliori attori nel panorama teatrale dell’epoca, mentre Potter aveva raggiunto un livello di stile adeguato ai ruoli che interpretava, grazie agli insegnamenti di Bellew e ad un’esperienza di ormai cinque anni di palcoscenico. Nonostante questo, lo stile di Potter continuò ad essere considerato dilettantesco dalla maggior parte dei recensori: in particolare, fu criticata per la sua dizione innaturale e rigida. Nella sua interpretazione di *Charlotte Corday*, pare che questo difetto fosse ancora più evidenziato:

Upon occasions she rose to extraordinary power; but it is something of a question as to whether Mrs. Potter would not make the character more interesting if she occasionally laid off the spirit of heroism. She keeps Charlotte, from beginning to end, in voice and manner, under a continual strain of the heroic spirit that seems at times like a cloud of gloom. Charlotte Corday, though a heroine was a human being, subject at times most likely to lighter impulses than the desperate deed of freeing France of the tyrant Marat.<sup>309</sup>

---

<sup>306</sup> Nirdlinger, Charles Frederic, “Plays and Players”, *The Illustrated American*, 17, 16 Mar 1895, p. 346.

<sup>307</sup> Nirdlinger, p. 346.

<sup>308</sup> Nirdlinger, p. 346.

<sup>309</sup> “At the Theaters”, *The Saint Paul Globe*, 24 Sep 1894, p. 4.

Effettivamente, come si è potuto evincere dall'analisi del testo, ci sono poche opportunità per Charlotte di agire come una qualunque giovane donna. Sin da subito, viene associata alla figura biblica di Giuditta, e si ritrova spesso e volentieri intrappolata in soliloqui in cui inneggia alla vendetta. In ogni caso, lo spirito tragico di Potter venne giudicato di un livello inferiore rispetto alle grandi attrici tragiche contemporanee:

her performance was a curious mixture of good and bad. Some of her poses had the command and authority of a great actress, and there were brief moments when one imagined that she could yet climb to the level of Modjeska or Bernhardt. Such illusions were brief, however, and were followed by theatrical tours de force so palpably artificial as to remind one of the amateur stage whence Mrs. Potter sprang. [...] In the scene where she stabbed Marat, however, she was strong.<sup>310</sup>

Interessante inoltre come un'altra recensione la accomuni alla scuola francese, da cui effettivamente Potter traeva ispirazione:

those who leave the theater disappointed in their expectation of seeing a truly great actress will agree that they have seen a remarkable woman. They will certainly have seen an example of the training in reserve and realistic quiet which is the glory of the modern French school. But the caviare is not for all tastes.<sup>311</sup>

Per critici come Nirdlinger, Potter aveva sempre dimostrato talento, sin dalle prime opere messe in scena dal duo; questo genere di recensione positiva, tuttavia, tendeva a basarsi sull'aspetto fisico dell'attrice, più che sulle sue abilità tecniche. Spesso, infatti, questo è l'unico genere di commento che si riservava alla sua presenza sul palcoscenico. Nei panni di Charlotte Corday, Mrs. Potter veniva descritta come "eerie, intense and very beautiful":

She is sweet, tender, fiercely patriotic in a breath, and recites the electric prayers and oaths of history with a wonderful far-away expression which makes Corday a phantom Joan d'Arc<sup>312</sup>.

In generale, Potter veniva apprezzata per la sua capacità di porsi sul palcoscenico, di creare un quadro piacevole con il suo aspetto fisico e il suo sguardo intenso. L'aspetto greve e statico dell'opera però non fu sempre gradito. Mentre si lodava Potter per il suo tono tragico, per molti questo rendeva l'insieme poco veridico. Così, infatti, si espresse Alan Dale, che aveva già in passato commentato lo stile di Potter:

Mrs. Potter's Charlotte Corday is the stilted, grave-voiced, monotonous heroine whom nobody on earth could imagine with a sore throat or a toothache. It would be equally absurd to think of her eating breakfast, or taking a nap in the afternoon. Everything she says is stagey and stereotyped. She is the exact antithesis of the Duse school. Mrs. Potter prefers Bernhardt very evidently, but she is not successful in imitating her.<sup>313</sup>

---

<sup>310</sup> "Park Theatre", *The Brooklyn Daily Eagle*, 20 Mar 1895, p. 7.

<sup>311</sup> "Mrs. Potter's 'Home Coming'", *The Courier-Journal*, 20 Nov 1894, p. 5.

<sup>312</sup> "The Latest Dramas", *The Indianapolis Journal*, 11 Nov 1894, p. 10.

<sup>313</sup> Dale, Alan, "Charlotte Corday", *The World*, 21 Feb 1895, p. 4.

I pregiudizi che avevano perseguitato il duo per tutta la durata della loro carriera erano ben noti ai critici e alla stampa; questi pregiudizi, come visto sopra, avevano origini diverse: a partire da motivi personali e individuali (la situazione familiare di Potter, il dandismo di Bellew), fino alla scelta delle opere (in particolare il repertorio francese, o le riscritture di Shakespeare). Nella sua recensione, Nirdlinger discute infatti questo aspetto:

Most of the blame put upon Mrs. Potter and Mr. Bellew in the past had its source, in my opinion, in a popular distaste for the plays with which they elected to occupy their talents. [...] they displeased the critics, and so the public stayed away. Or else the public stayed away, and so the critics found the play execrable. It is so difficult to differentiate cause from effect in some matters.<sup>314</sup>

Per Nirdlinger, fu il gusto del pubblico a cambiare, rendendo possibile l'accoglienza positiva di *Charlotte Corday*:

Zola was too much for us in those days. We were as *virgines intactas* the whole lot of us. [...] It would shame our shrinking chastity, suffuse our lilywhite natures with the pink of pudicity if we thought to discover in "Thérèse Raquin" something besides the frank brutality of Zola's theme, the unflinching methods of its treatment, the masterly development of effective details-- We were *so* sensitive in those days. And because we were *so* timid and shrinking that plays like "Thérèse" and "Francillon" made us blush to the roots of our hair, we railed at the chief protagonists and denied them a single leaf of the laurel that we now shower upon them. But that is because they have "improved"? Cant of the worst sort, that. It is we who have "improved." And if you doubt it, pray contrast our reception, two years ago, of "Thérèse" and "Francillon" with the current delight of "The Masqueraders," "The Case of Rebellious Susan," "Magda," "Honor".<sup>315</sup>

All'epoca della prima di *Thérèse Raquin*, secondo Nirdlinger, il pubblico non era ancora pronto per i temi portati sul palcoscenico da Bellew e Potter: le opere del duo vengono presentate come di disturbo per l'orizzonte d'attesa del pubblico, che dovette gradualmente abituarsi alla "franca brutalità" di Zola. Effettivamente, dopo lo scandalo suscitato inizialmente da *Thérèse Raquin*, l'opera restò un caposaldo del repertorio Bellew-Potter fino al 1898<sup>316</sup>. In generale, questo tipo di teatro era senza dubbio disprezzato dalla stampa, e spesso deriso; si veda, per esempio, questo articolo:

The plays of Potter and Bellew this year are just as queer as they ever were. They seem to have an adaptation of Dumas' brilliant but unclean "Francillon," which they call "In Society," and describe as written expressly for them by Dumas. In "Charlotte Corday," Bellew as Marat will die realistically in a bath tub, just as in "Therese Raquin" they pretend to undress Mrs. Potter.<sup>317</sup>

Lo stile preferito dal duo viene considerato "queer" e "unclean"; si noti inoltre il tono sarcastico con cui vengono delineati i tratti "realistici" di opere come *Charlotte Corday* e *Thérèse Raquin*: l'autore

---

<sup>314</sup> Nirdlinger, p. 348.

<sup>315</sup> Nirdlinger, p. 348.

<sup>316</sup> Così ricorda Potter in un'autobiografia scritta tre anni prima della morte: "We produced [*Thérèse Raquin*] in America. Under the management of Mr. Stetson, we gave it for one night in Boston; then Mr. Stetson withdrew it as the Puritan community there found it "too immoral." However, it was put on again because there were hundreds of other people who wished to see it in order to judge it for themselves. In fact, we were inundated with requests for it, and ended by playing nothing but "*Thérèse Raquin*" for the fifty weeks' tour." Potter, Cora Brown, "The Age of Innocence—and I", *Hearst's International Combined with Cosmopolitan*, vol. 94, 1933, p. 114.

<sup>317</sup> "Musical and Dramatic", *Star-Gazette*, 24 Sep 1894, p. 6.

insiste su come in quest'ultima, infatti, nonostante la scena della svestizione di Potter e Bellew sullo sfondo di una camera da letto matrimoniale provocasse uno scandalo nei teatri americani, si trattò pur sempre di un finto realismo<sup>318</sup>. Ciò che sembra contare è dunque l'*idea* della svestizione, mentre l'atto in sé sul palcoscenico viene ridicolizzato, così come l'assassinio sulla vasca da bagno. Si nota una continua tensione sul giudizio del realismo in *Charlotte Corday*; per certi recensori, si trattava di un episodio storico troppo morboso per essere rappresentato a teatro:

The episode of this historical assassination has not often been utilized by dramatists as it is too morbidly sensational to lend itself successfully to higher dramatic forms. It can be readily seen to have its attractions for Mrs. Potter, whose aim seems to be to identify herself with sensational dramatic characters.<sup>319</sup>

Qui il realismo prende esplicitamente la connotazione di sensazionalismo; la violenza è al centro del dibattito, e sembra che Potter venisse indicata come la principale promotrice di questo genere di teatro. Se i giudizi su Bellew erano spesso molto duri, infatti, lo erano ancora di più nel caso di Potter: "Mrs. Potter alone [...] would not make the play a success. It is Kyrle Bellew who has created a sensation by suddenly exhibiting dramatic force which no one ever suspected him of possessing"<sup>320</sup>.

L'opinione dei giornali americani è quasi unanime: Bellew riuscì a riscattare la propria arte grazie alla sua interpretazione di Marat, che venne elogiata per la sua grande forza drammatica e, soprattutto, per la spinta realistica:

Mr Bellew's make-up as Marat is faultless, and he infuses a naturalness into the character that makes one forget that the bloodthirsty French tyrant is not actually before him. In the third act, where Marat is tormented with fears of intrigues against himself, and finds occasional relief in plotting to further his power, and then for a change amuses himself at listening to the click of the guillotine, Mr. Bellew holds his audience spellbound. One cannot watch this scene without feeling the chills racing over him most of the time.<sup>321</sup>

Molti recensori scrissero di come Bellew fosse irriconoscibile nei panni di Marat; infatti, "when Marat made his entrance into the garden in search of Charlotte's fugitive lover the audience was slow in recognizing Kyrle Bellew as the actor"<sup>322</sup>:

His Marat was in so strange a disguise that no one recognized him in the first scene until his name was pronounced at its close. He was a masterly picture of villainy and evil expression. His reading was

---

<sup>318</sup> Le recensioni contemporanee riportano come sotto al vestito di Potter si nascondesse una lunga veste che non lasciava trasparire nulla che non avrebbe dovuto apparire su un palcoscenico; è interessante come queste recensioni sembrino quasi deluse da ciò.

<sup>319</sup> "Mrs. Potter as Charlotte Corday: She and Kyrle Bellew Will Produce Some Sensational Plays", *Chicago Daily Tribune*, 4 Nov 1894, p. 38.

<sup>320</sup> Jones, Florence N., "A Week of Fair Women", *The Nebraska State Journal*, 26 Nov 1894, p. 8.

<sup>321</sup> "At the Theaters", *The Saint Paul Globe*, 24 Sep 1894, p. 4.

<sup>322</sup> "Amusements", *Chicago Tribune*, 08 Nov 1894, p. 5.

superb. His acting was extra ordinary in power and reality, and in the great third act he touched a height of tragic performance that could not be surpassed by Henry Irving.<sup>323</sup>



Figure 11. Caricatura di Kyrle Bellew nei panni di Marat. Nirdlinger, Charles Fdc, "Plays and Players", *The Illustrated American*, XVII, 16 Mar 1895, p. 347.

Questa negazione dell'individualità dell'attore in favore di una immersione totale nel proprio personaggio venne considerata come un segno di qualità. Questo effetto fu garantito dal trucco di Bellew, che fu apprezzato per i suoi dettagli:

Mr. Bellew's Marat was a genuine surprise to those who were familiar with his smooth, easy and finished work in the roles with which he has been identified in this country. Painful in its realism, his Marat was a superb piece of character acting. Justified by history in making the Jacobin leader a hideous monster, he brought to the aid of a masterly make-up touches of tone and gesture which made "the friend of the people" live again in their striking fidelity to detail.<sup>324</sup>

Tuttavia, la stessa recensione riportata qui sopra lamenta il fatto che il Marat di Bellew risultasse essere troppo brutale per il palcoscenico: "The Marat of the French revolution may have been a despicable tyrant and a loathsome creature, but it was not necessary for Mr. Bellew to offend good taste by emphasizing so extremely his infirmities"<sup>325</sup>. Come accennato sopra, ci fu un contrasto tra la fama di scene reali e l'accusa di un realismo troppo spinto: se da un lato il trucco di Bellew venne descritto come estremamente verosimile e ben costruito, dall'altro offese la sensibilità del pubblico, e venne considerato di cattivo gusto. Sono innumerevoli le recensioni che lamentano l'eccessiva volgarità dell'opera, come viene esemplificato da questa lista di elementi che la rendevano difficile da digerire:

The play itself is a historical concoction equal to the famous witch's broth in its mixture of gruesome detail and revolting incident. The hideously repulsive appearance which Kyrle Bellew presents as Marat, with red cotton handkerchief tied around his head and the tri-colored sash about his waist, unshaven face and glaring eyes, the hoarse cries of the mob, the tolling of the bell for execution, the guillotine and red lights from a stage setting sufficiently hideous for the plot of the drama, which is horribly true to history, no doubt, but clumsily constructed, the barber, who plays much too important a part, being introduced apparently for the sole purpose of making grisly jokes on the likeness between his own occupation and that of the guillotine which shaves off the heads of its customers.<sup>326</sup>

In contrasto con tutto questo, "the beauty of the scene in which Mrs. Potter poses for the painter David as Judith slaying Holofernes is a great relief"<sup>327</sup>. Le figure opposte di Charlotte e Marat creano un

<sup>323</sup> "Theatrical Gossip", *The Cincinnati Tribune*, 3 Oct 1895, p. 4.

<sup>324</sup> "Mrs. Potter's 'Home Coming'", *The Courier-Journal*, 20 Nov 1894, p. 5.

<sup>325</sup> "Amusements", *Chicago Tribune*, 08 Nov 1894, p. 5.

<sup>326</sup> Jones, p. 8.

<sup>327</sup> Jones, p. 8.

contrasto perfetto per il teatro, e pare che questo contrasto fosse gradito al pubblico e alla critica; si tratta di una formula tradizionale del teatro, e in particolare del teatro dei cosiddetti grandi attori. Si insiste, in particolare, sulla scena dell'assassinio, dove queste due polarità finalmente si scontrano; la scena venne descritta come "realism itself"<sup>328</sup>. Se da un lato fu proprio questo eccesso di violenza a creare interesse per il pubblico, dall'altro un articolo definisce l'opera "too grewsome a play to be popular"<sup>329</sup>. Una recensione la dichiara "fairly thrilling in its uncanny chill": "Neither Bellew's great scene nor anything else about the play could be exactly described as charming, but there are good things in it for people who like acting"<sup>330</sup>.

Numerose recensioni parlano dell'atmosfera dell'atto terzo, definito "hideously realistic": in particolare, fu efficace la presenza della vasca antichizzata, riproduzione fedele dell'oggetto storico, e il momento dell'agonia di Marat quando viene pugnalato da Charlotte. Nella frase seguente, in particolare, si coglie il motivo dell'interesse creato da quest'opera, intrisa di sangue com'era:

It is simply because both author and players have had the daring to put on the stage the horrors of the French revolution with an indefatigable realism that carries the heroine to the very guillotine and would almost strike off her head in the presence of the audience that the play has won its unexpected success.<sup>331</sup>

Come a sommare tutto ciò detto finora, l'autore di questo articolo definisce *Charlotte Corday*: "A ghastly triumph, but a real one, nevertheless".

Con il successo (per meglio dire: grazie al successo), arrivarono anche le parodie: abbiamo la testimonianza di almeno uno spettacolo burlesco dedicato a *Charlotte Corday*, e in particolare al Marat di Bellew, che fu interpretato da William G. Warren nel 1897<sup>332</sup>. La cultura degli spettacoli di burlesque era ben solida nell'epoca vittoriana, per cui di ogni noto melodramma, opera teatrale o lirica, classica o contemporanea (nonché, come nel caso del Marat di Bellew, di ogni "star acting performances"), veniva fatta caricatura in spettacoli seguitissimi dal pubblico inglese<sup>333</sup>. Sembra infatti che il Marat di Bellew fosse un bersaglio facile per questo genere di teatro comico che tendeva all'esagerazione e ad uno stile grottesco<sup>334</sup>. Moltissime recensioni, infatti, parlavano in modo degradante e irridente dell'eccesso di sudiciume e volgarità che Bellew aveva inserito nel suo trucco e nel suo studio di Marat:

---

<sup>328</sup> "Amusements", *Indianapolis Sun*, 14 Feb 1896, p. 2.

<sup>329</sup> "Today at the Theatres", *The Buffalo Enquirer*, 19 Apr 1899, p. 5.

<sup>330</sup> "Park Theatre", *The Brooklyn Daily Eagle*, 20 Mar 1895, p. 7.

<sup>331</sup> Jones, p. 8.

<sup>332</sup> "With the Savannah Elks", *The Morning News*, 24 Feb 1897, p. 10.

<sup>333</sup> Booth, p. 197.

<sup>334</sup> Non solo per quanto riguardava Marat, ma in particolare la vasca da bagno destava ilarità: "A tragedy in a bath tub has to be undertaken, with all its dangers of absurdity. It is good evidence of Kyrle Bellew's power as an actor that in the play, the imitation of the cruel Frenchman's death is not ludicrous. On the contrary, the spectators never fail to be duly horrified by the scene, which illustrates the historic event with unideal fidelity". "To-night's Performance--Notes", *The Times-Union*, 21 Feb 1896, p. 4.

So far as we are aware, Marat suffered from nothing worse than a slight skin complaint, probably nettle-rash, yet Mr. Kyrle Bellew thinks proper to add the most irritating symptoms of a permanent cold in the head, the early indicia of locomotorataxy, and an obscure form of lumbago. Nor, may we add, is it at all necessary to paint the blackness of the unfortunate Friend of the People's heart by giving him so portentously dirty a face. Judging from that one is tempted to believe that the bath in which Marat met his death was both the first and the last in his career.<sup>335</sup>

Questa interpretazione di Marat veniva definita, sempre da una recensione inglese, più caricaturale che artistica:

Mr. Bellew's impersonation of Marat was a very striking and a very interesting one. Therein we found power, observation, and great gifts of expression. But to our minds it savoured rather of caricature than a portrait, and, however great as an exhibition of technical skill and theatrical effect, was unreal and unconvincing.<sup>336</sup>

E ancora:

Bellew's Marat is fine so far as acting goes. Written by himself, the part is full of histrionic possibilities, which the actor is powerful enough to fulfil. He is intense, in the third act--almost to the extent of genius--but is never Marat. He is a dramatized Weechurch, Deeming, or any other criminal you may mention, but never for a single moment Marat, who was always much more than a mere murderer. In short, the character was written by Bellew for Bellew, and as such the creator does complete justice to his creation.<sup>337</sup>

Sembra che, nonostante la ricerca storica attuata sui personaggi della vicenda, Bellew avesse quasi astratto la figura di Marat, rendendolo una caricatura grottesca più che un personaggio tragico. Come era successo con il Robespierre di Irving, molti recensori lamentarono questo stravolgimento della storia<sup>338</sup>, e spesso nello stesso momento in cui elogiavano la potenza drammatica di Bellew. Insomma, unanimamente la stampa sembrò vedere in Marat un personaggio di forte impatto emotivo, seppure estremo: "Far from attempting to "whitewash" the Friend of the People, Mr. Bellew has, if possible, made his shadows deeper, his black soul more jetty"<sup>339</sup>. Marat diventò una vera e propria personificazione del male, la figura esagerata del "villain" melodrammatico, grottesco e scomodo per il pubblico; ogni sorta di aggettivo negativo e degradante venne utilizzato nel descriverlo, come si è potuto evincere dalle recensioni riportate finora.

Nel maggio del 1895, un incidente si rivelò essere un trampolino di lancio per i giornali: nella scena dell'assassinio alla fine dell'atto terzo, il pugnale di Potter affondò veramente nel petto di Bellew, ferendo l'attore; fortunatamente non si trattò di una ferita grave, ma Bellew fu immediatamente rimosso dal palcoscenico, e molti articoli nel descrivere il fatto si soffermarono

---

<sup>335</sup> "Adelphi Theatre", *The Morning Post*, 22 Jan 1898, p. 3.

<sup>336</sup> "Charlotte Corday" at Islington", *Pall Mall Gazette*, 14 Dec 1897, p. 10.

<sup>337</sup> "The Play", *The Free Lance*, 25 Jun 1896, p. 4.

<sup>338</sup> Un altro esempio: "Marat may have been--nay, was--a singularly evil character, but he must have had some slight counterpoising element of good in him, else he would not have been able to keep so long his place as a leader among men". "Charlotte Corday", *Black and White*, 18 Dec 1897, p. 763.

<sup>339</sup> "Charlotte Corday", *The Era*, 18 Dec 1897, p. 11.

sull'alone di sangue che macchiò i “fleshlings”<sup>340</sup> indossati da Bellew nella vasca da bagno. Secondo i giornali dell'epoca, soltanto Potter e Sarah Bernhardt utilizzavano una lama vera (e correttamente affilata) sul palcoscenico, piuttosto che quei pugnali finti preferiti dagli attori<sup>341</sup>, in una infaticabile ricerca di autenticità; come dichiarò Potter stessa: “I use a real butcher's knife, an exact copy of the original, for I dislike the ordinary trick dagger and think it more dangerous than a bona-fide knife”<sup>342</sup>. Dopo questo fatto, per settimane i titoli dei giornali americani (e non solo) riportarono la notizia, principalmente in modo divertito<sup>343</sup>, inventandosi giochi di parole e titoli come “Mrs. Potter Too Realistic”, o “Kyrle Bellew Sheds Blood. A Victim of Mrs. James Brown Potter's Realism”, o ancora “Mrs. Potter is growing realistic with a vengeance”<sup>344</sup>. Si tratta, naturalmente, soltanto di pettegolezzi senza alcuno spessore per uno studio storico-teatrale, ma è interessante notare come il concetto di realismo venisse considerato dalla stampa, come visto finora.

Un altro fatto degno di nota è la marcata differenza tra la critica americana e quella inglese. Nonostante il 22 gennaio 1898 all'Adelphi, di fronte al principe del Galles, *Charlotte Corday* ottenesse ben dodici “curtain calls”<sup>345</sup>, la critica inglese sembrava essere stata molto più dura nei confronti dell'opera rispetto a quella tratta principalmente da giornali americani di cui si è parlato sinora. Una recensione dello stesso giorno riporta:

It is far more suitable for the suburbs than for the stage of a West-end theatre, and to say this is to assume that suburban audiences are rather tolerant than intelligently critical. [...] The retrograde step which leads the management to Charlotte Corday is a very long one. [...] Mr. Kyrle Bellew has done such good work in his time--his Orlando and other capable and creditable studies are still agreeably remembered by many--that it is melancholy to see him as Marat, emphasising the idea that the ruthless Revolutionist was, before all else, the victim of some loathsome disease which made his presence revolting.

Insomma, l'opera fu considerata “quite unworthy of the modern Adelphi”<sup>346</sup>, e il Marat di Bellew, che aveva destato così tanto stupore negli Stati Uniti, venne trattato con sufficienza, come il prodotto di un attore di seconda classe. Effettivamente, sembra che dopo le prime reazioni negative da parte del pubblico e della critica britannica, Bellew si fosse messo al lavoro per sistemare l'opera,

---

<sup>340</sup> Calzamaglia di color rosa pelle utilizzata a teatro; mostrare la pelle era proibito per un attore, nonostante anche la vista di questa calzamaglia spesso tendesse a scandalizzare il pubblico, come si è visto nel caso del costume di Bellew in *Hero and Leander*.

<sup>341</sup> “That dagger with which Mrs. Potter stabs Marat is not the usual blunt stage “prop.” It is as keen as a razor, and woe betide Bellew if the lady makes a slip. Mrs. Potter and Sarah Bernhardt are the only actresses on the stage who insist on real weapons with which to butcher their victims. “Prose About Pro.’s”, *The Free Lance*, 25 Jun 1896, p. 5.

<sup>342</sup> Belle, “Home-Fashions-Work”, *Manchester Weekly Times and Examiner*, 27 May 1898, p. 7.

<sup>343</sup> Anche questo articolo è, chiaramente, scherzoso: “Mrs. Potter explains her stabbing of Bellew by saying that she uses a sharp dagger and stabs hard, but that she turns her wrist just as the blow falls so as to throw the dagger up against her forearm and hit the victim's breast only with her closed fist. On this one unlucky night her wrist failed to turn quickly enough and now Mr. Bellew wears a breastplate”. Bullet, Emma, “The Theatres”, *The Brooklyn Daily Eagle*, 26 May 1895, p. 21.

<sup>344</sup> “As You Like It”, *The Nebraska State Journal*, 26 May 1895, p. 12.

<sup>345</sup> “Mrs. Potter Makes a Hit”, *The Ottaway Citizen*, 22 Jan 1898, p. 1.

<sup>346</sup> “Adelphi Theatre”, *The Standard*, 22 Jan 1898, p. 3.

effettuando tagli e riscrivendo dialoghi; a testimonianza di questo, ci sono diverse recensioni, che elogiano i cambiamenti effettuati, anche se non ancora l'opera nel suo insieme:

The central figures of Charlotte Corday and Marat still remain unveracious and ill-drawn, while the subsidiary ones are as little part of such episodic story as there is, as ever they were. [...] Mr. Kyrle Bellew's impersonation of the loathsome "friend of the people" has largely improved since last we witnessed it. Much of the exaggeration of which we then complained has disappeared, and his performance in this character, which was always an interesting and powerful one, has now become a really splendid example of the actor's art, and alone well worth visiting a theatre.<sup>347</sup>

Il tono è decisamente più negativo rispetto a quello utilizzato dalla critica americana. I punti che vengono segnalati come i più deboli sono, comunque, sempre gli stessi: per una recensione londinese il personaggio di Charlotte Corday è "very unreal", mentre il Marat di Bellew è estremamente interessante nello stesso momento in cui è "far from being historically correct"<sup>348</sup>.

I giornali inglesi portano alla luce il modo in cui, per innalzare i due protagonisti, i personaggi secondari avessero una presenza ridotta sul palcoscenico:

the lover being a mere irrelevancy, whose passion leads to nothing, steadily fades out of the story, and the scene in David's studio, though interesting in itself, contributes to nothing but a vague sort of foreshadowing of the fate of the tyrant.<sup>349</sup>

Ancora:

Except Marat and Charlotte, all the figures in the drama are the merest shadows, and this in itself tends to make the piece heavy.<sup>350</sup>

La compagnia di Potter e Bellew non fu mai stabile<sup>351</sup>, e a volte cambiò attori addirittura nel mezzo di un tour; si è visto anche come il duo girasse i teatri senza una compagnia nei paesi dell'oriente più lontano, esibendosi in monologhi o spezzoni tratti dalle opere più famose del teatro inglese. *Charlotte Corday* fu, senz'altro, il frutto del desiderio di mettersi in mostra e sfoggiare le proprie capacità individuali sul palcoscenico<sup>352</sup>. Si vedrà, infatti, nell'ultimo paragrafo di questo capitolo, come i ruoli di Charlotte e Marat si posizionassero all'interno della carriera del duo. Per concludere questa carrellata di recensioni, se ne propone una che riassume quello dimostrato finora:

However, Adelphi playgoers, who like lurid melodrama, will perhaps be inclined to overlook these shortcomings for the sake of Mr Kyrle Bellew's impressive, albeit unsparingly realistic impersonation of the repulsive Marat, and Mrs Brown-Potter's picturesque presentment of the vengeful Charlotte. The

<sup>347</sup> "Charlotte Corday" at the Adelphi", *The Pall Mall Gazette*, 22 Jan 1898, p. 4.

<sup>348</sup> "The Theatres", *Black and White*, 29 Jan 1898, 140.

<sup>349</sup> Thomas, W. Moy, "Charlotte Corday" at Islington", *The Graphic: An Illustrated Weekly Newspaper*, 18 Dec 1897, p. 17.

<sup>350</sup> "Between the Acts", *The Queen, The Lady's Newspaper*, 29 Jan 1898, p. 209.

<sup>351</sup> Con l'eccezione di qualche elemento, come la presenza costante di Scott Inglis nei tour in Australia.

<sup>352</sup> Questo aspetto venne sottolineato anche da Dale: "The play itself is a rather tedious affair, very much like the "Joan of Arc" that we saw not long ago. It is filled with political talk and very little else, and everything leads up to the bath-tub scene in the third act. It impressed the audience, however, because its two leading figures were so very much in earnest. Sincerity is such an admirable thing, and its halo of magnetism so irresistible!". Dale, "Charlotte Corday", p. 4.

play is very beautifully mounted [...] but it is not one which in the ordinary course would be likely to attract the public.<sup>353</sup>

L'attrazione principale furono Charlotte e Marat—Potter e Bellew: il testo in sé passa in secondo piano, e ciò che resta sono le performance del duo, e la loro particolare personalità messa in mostra sul palcoscenico. Nello scrivere e mettere in scena un'opera su misura per i propri scopi, Bellew e Potter ottennero un successo che segnò per sempre le loro rispettive carriere; poco dopo la messa in scena di *Charlotte Corday* a Londra, nel 1898, il duo si sciolse per sempre, chiudendo una stagione durata ben dieci anni. *Charlotte Corday* fu effettivamente non soltanto il loro successo più applaudito, ma anche l'ultimo, che servì come trampolino di lancio per le loro rispettive carriere individuali.

Si è visto, inoltre, come il realismo ottocentesco venisse considerato dal pubblico: da un lato, la ricerca storica, archeologica e filologica veniva apprezzata ed applaudita; dall'altro, quel tipo di realismo che includeva il trucco di Marat era tanto repellente per il “buon senso” vittoriano quanto estremamente accattivante per il pubblico, che fu rapito dalla performance di Bellew. Tanto che, come riporta Clinton nella sua biografia su Potter, quando la vasca da bagno di Marat si rovesciò sotto la forza del colpo di Charlotte, rivelando l'assenza dell'acqua al suo interno e facendo vedere Bellew in pantaloni, e quindi frantumando la sospensione dell'incredulità del pubblico, non ci fu alcuna reazione divertita dagli spalti: il pubblico era talmente assorto nel momento dell'assassinio da restare ammutolito anche di fronte ad un incidente potenzialmente comico<sup>354</sup>. L'opera in sé non fu considerata di grande spessore artistico e letterario dalla critica: fatto più che ordinario per un'epoca in cui la richiesta di intrattenimento sempre nuovo era incessante. Tuttavia, è evidente come Bellew e Potter nei panni di Marat e Charlotte Corday ebbero un forte impatto sul pubblico, che continuò a riempire le sale dei teatri dagli Stati Uniti all'Australia. Inoltre, si può affermare con certezza che i due ruoli principali, creati da Bellew e Potter appositamente per essere interpretati da loro stessi, non avrebbero attirato la stessa attenzione se affidati ad altri attori: il contesto a cui i due appartenevano e con cui lavorarono rese unica quest'opera, così come le loro particolari personalità accentuarono i loro ruoli fino ad eclissare ogni altro personaggio. Questo aspetto verrà approfondito più avanti.

### 3.3 Charlotte Brown-Potter & Jean Paul Bellew

Si è parlato della figura della “New Woman” in relazione a drammi come *Vera*, facendo notare in particolare il ruolo delle eroine: un discorso parallelo può essere fatto anche per le attrici che le interpretavano. Così come accadde per la letteratura, dove le scrittrici che lottarono per i diritti delle

---

<sup>353</sup> “Between the Acts”, *The Queen, The Lady's Newspaper*, 29 Jan 1898, p. 209.

<sup>354</sup> Clinton, *Cora Urquhart Potter*, p. 90.

donne furono tanto importanti quanto i loro personaggi (se non di più), anche a teatro l'attrice e il personaggio interpretato sul palcoscenico avevano spesso uno stretto legame<sup>355</sup>; un esempio estremo di questa simbiosi e complicità è Sarah Bernhardt, che, secondo George Bernard Shaw, portava se stessa sul palcoscenico: piuttosto che scomparire nel personaggio che stava interpretando, Bernhardt sublimava la propria grandezza, subordinando il naturalismo allo spettacolo di se stessa<sup>356</sup>.

Nonostante il movimento per i diritti delle donne si sia formalizzato nel ventesimo secolo, le sue radici risalgono agli ultimi anni dell'Ottocento, nei quali crebbe sempre più di dimensione e forza, ed interessò diverse aree della società. Principalmente le donne chiedevano parità di diritti ed opportunità di lavoro, e il teatro si dimostrò una piattaforma dove mettersi in mostra e far valere la propria voce, specialmente in una cultura come quella delle metropoli di fine secolo, "devoted to the individual pleasures and commercial profits derived from seeing and being seen"<sup>357</sup>. Il teatro, già in passato sede privilegiata per l'emancipazione femminile, in un'epoca in cui le donne agognavano ad una carriera professionale offriva anche una posizione dove poter avere influenza diretta sul pubblico e sperimentare "with new, and sometimes controversial forms of female self-expression"<sup>358</sup>.

Infatti, per molti studiosi, un'attrice come Sarah Bernhardt, che utilizzò il teatro e la pubblicità per creare una leggenda attorno alla propria figura, fu un precursore della figura della "New Woman"<sup>359</sup>. L'immagine presentata da Bernhardt era di una eccentricità talmente strabordante che veniva accettata socialmente proprio per la sua alterità esibita. Ciò ebbe connotazioni interessanti alla fine del diciannovesimo secolo:

Eccentricity was novel in two ways. First, it served a new purpose, which was to materialize the limits of normative behaviour in a bourgeois liberal society marked by disciplining and regulatory controls. Second, eccentrics were now produced as *images* in a mass press particularly preoccupied with the curiosities of everyday.<sup>360</sup>

Una personalità eccentrica, nel momento in cui veniva riconosciuta attraverso i nuovi mezzi della stampa, poteva scavalcare i limiti di ciò che era accettabile nella società. Naturalmente, il caso Bernhardt è più unico che raro, e per la maggior parte delle attrici era difficile ritagliare un proprio

---

<sup>355</sup> Questo è forse un lato della storia del teatro poco noto, nonostante diversi studi sostengano la necessità di considerare ogni elemento di un'opera teatrale, e non soltanto il testo. Si veda a tal proposito Vince, R. W., "Theatre History as an Academic Discipline", in *Interpreting the Theatrical Past*, a cura di Postlewait, Thomas e McConachie, Bruce A., Iowa City: University of Iowa Press, 1991.

<sup>356</sup> Glenn, Susan A., *Female Spectacle: The Theatrical Roots of Modern Feminism*, Cambridge: Harvard University Press, 2000, p. 24-25.

<sup>357</sup> Glenn, p. 12.

<sup>358</sup> Glenn, p. 14.

<sup>359</sup> Duckett, Victoria, *Seeing Sarah Bernhardt*, Urbana: University of Illinois Press, 2015, p. 23.

<sup>360</sup> Roberts, Mary Louise, "Out of Their Orbit: Celebrities and Eccentrics in Nineteenth-Century France", in *The Question of Gender: Joan W. Scott's Critical Feminism*, a cura di Butler, Judith, e Weed, Elizabeth, Indianapolis: University of Indiana Press, 2011, p. 58.

angolo nell'affollato panorama teatrale dell'epoca<sup>361</sup>. Se in linea generale l'attore era difficilmente riconosciuto socialmente<sup>362</sup>, nel caso delle donne ciò era ancora più complesso: l'attrice era vista come una figura al di fuori dell'ordinamento sociale, che assegnava alle donne un ruolo passivo, di madri e mogli, o in caso contrario di degeneri. La stampa, che, come si è visto, aveva un ruolo fondamentale all'interno dell'industria teatrale e ne era parte integrante, cercava di presentare al pubblico un'immagine sobria delle attrici: questo veniva fatto attraverso interviste e articoli che si incentravano sulla domesticità della vita di attrici e attori al di fuori del palcoscenico. Perfino ad attrici e ballerine che si esibivano nei "music hall" venivano dedicate nelle riviste e nei giornali di pettegolezzi (e non solo) pagine che illustravano la loro vita quotidiana: in queste, venivano rigorosamente presentate come donne sposate, in linea con le convenzioni sociali dell'epoca. Infatti, nello stesso tempo in cui un giornale di teatro poteva invitare i lettori a contemplare i corpi attraenti delle attrici, ricordava anche loro che queste erano sposate, e quindi donne rispettabili<sup>363</sup>.

Ciononostante, inserendosi in questa "insecure, itinerant, and bohemian occupation", le attrici e le donne dello spettacolo "pushed beyond the traditional consciousness of home-centered women and engaged in an active struggle with the ideology of the dominant (masculine) culture"<sup>364</sup>. Il teatro, dunque, si muoveva in due direzioni: mentre poteva dare quelle che erano rare opportunità di lavoro e di indipendenza economica alle donne, "[it] conspired in producing repressive codes of gender"<sup>365</sup>.

Molte attrici, come ad esempio Ellen Terry, cercarono di associare la propria figura a quella della donna per bene, sfruttando la pubblicità di cui si è accennato sopra; altre, invece, tentarono altre strade, come nel caso di Cora Potter. Il livello di partecipazione attiva di Potter nei movimenti femministi nascenti all'epoca è discutibile, e la sua posizione sociale è di complessa interpretazione; tuttavia, nel rifiutare il matrimonio, la maternità e il ruolo come donna di casa, e scegliendo invece di girare il mondo come un'attrice, Potter rappresentò un modello di vita nuovo. Il fatto che si trattasse di una scelta fuori dai canoni di rispettabilità dell'epoca è reso evidente dalle critiche che Potter ricevette per tutta la durata della sua carriera:

She is not beautiful, she has not a trace of histrionic genius, and she is no longer young. She is the mother of two well-grown children, and her husband is a highly respected and cultivated gentleman,

---

<sup>361</sup> Per un approfondimento si veda Powell, particolarmente i capitoli 3 e 7. Interessante a tal proposito anche una reminiscenza di Potter, che affermò di aver ricevuto due offerte di ingaggio all'inizio della sua carriera, una da Henry Irving per 8 sterline alla settimana, e una da Harry Miner per 100 sterline a settimana. Potter, p. 112.

<sup>362</sup> Basti pensare al cavalierato di Henry Irving nel 1895, e a come segnò per sempre la professione dell'attore, conferendogli uno statuto sociale.

<sup>363</sup> O'Hara, Patricia, "The Woman of To-day": The "Fin de Siècle" Women of "The Music Hall and Theatre Review", *Victorian Periodicals Review*, 30, 1997, pp. 141-156, p. 147.

<sup>364</sup> Davis, Tracy C., "Questions for a Feminist Methodology in Theatre History", in *Interpreting the Historical Past*, a cura di Postlewait, Thomas e McConachie, Bruce A., Iowa City: University of Iowa Press, 1991, pp. 59-81, p. 69.

<sup>365</sup> Powell, p. xi.

abundantly able to provide for all reasonable demands. Yet Mrs. Potter goes on the stage and takes the gravest step a woman of her position with all that that implies. Why!<sup>366</sup>

Nel suo articolo, Hall dedusse che Potter era animata da fame di notorietà; in questo modo, tentò di minare la serietà delle scelte dell'attrice. Effettivamente, in quegli anni si assisteva ad una progressiva appropriazione del teatro da parte delle classi più agiate<sup>367</sup>; affrontando questo argomento, Clinton afferma che, mentre non è possibile escludere questo aspetto della carriera di Potter, è anche importante ricordare come, nella sua volontà di cimentarsi in una carriera teatrale professionale, ella trasgredì i codici morali e sociali che erano imperativi per le donne, specialmente di un certo statuto sociale. Infatti:

Potter actively rejected the model embraced by those Victorian actresses who sought to perform, “onstage and off,” normative notions of femininity. Rather in her determination to situate female identity in autonomy and career, she performed, in her personal and professional life, a radical new model of female comportment, one that demonstratively located the sources of women's self-fulfillment outside the domestic circle.<sup>368</sup>

In questa fiera opposizione al ruolo domestico della donna, Potter ha delle similarità con Bernhardt; come si è visto, infatti, le due attrici furono spesso paragonate tra loro dalla stampa<sup>369</sup>. L'immagine di Potter perpetuata ad uso e consumo del pubblico è dunque quella di una donna indipendente, eccentrica, e che ottiene sempre ciò che vuole. In particolare, negli anni '90, la stampa parlò molto della passione per il ciclismo di Bellew e Potter [fig. 12 e 13]: la bicicletta fu uno dei simboli più strettamente associati all'idea della “New Woman”<sup>370</sup>, e Potter abbracciò questa novità pienamente:



Figura 52. Kyrle Bellew in bicicletta. Falk Studios, “Kyrle Bellew Melbourne Series”, State Library Victoria, 1896.

“We’ve been out biking in the moonlight,” said Mr. Bellew, as Mrs. Potter sank down into the cushions piled up before the glowing fire. Then the pressman learned that Mr. Bellew is an enthusiastic cyclist,

<sup>366</sup> Hall, Blakely, “Stage Struck Women: A Malady Which Prevails in Fashionable Society”, *Savannah Morning News*, 3 Apr 1887, p. 2.

<sup>367</sup> Di questo processo di “gentrification” se ne occupa Clinton, “Perilous Public Experiment”, p. 148.

<sup>368</sup> Clinton, “Perilous Public Experiment”, p. 149-150.

<sup>369</sup> Anche le stravaganze di Potter trovarono posto sui giornali; per esempio, si veda questo articolo che raccontò dei souvenir portati a casa da Potter dopo il viaggio in Asia: “Mrs. Potter is a creature of fads. The story is told that upon her arrival in San Francisco last summer it took the custom house officers three whole days to go through her baggage and pass upon what was dutiable. This was rendered all the more difficult owing to the fact that nearly all the possessions, which consisted of over 500 baskets full, were composed of articles of which these officers were entirely ignorant, and therefore had no idea as to whether they were dutiable or not. Indian idols, and Chinese gods, mingled promiscuously with ostrich eggs, elephants’ tusks, rhinoceros’ teeth, Burmese powhies and Australian boomerangs. Besides these more or less common curios, thousands of rare and curious articles of unspeakable names collected from every place under the sun formed a confused mass of oriental oddities”. The Man in Front, “Sardou and Blood”, *The Atlanta Constitution*, 30 Dec 1894, p. 2.

<sup>370</sup> Per un approfondimento sul tema si veda: Wånggren, Lena, *Gender, Technology and the New Woman*, Edimburgo: Edinburgh University Press, 2017.



Figura 13. Cora Potter in bicicletta. Falk Studios, "Mrs Potter Melbourne Series", State Library Victoria, 1896.

and loves the exhilarating exercise. Mrs. Potter rides a Stearn's wheel, otherwise "yellow fellow," which was presented to her in America. She dons the bloomers because they are rational, and believes "that whatever is suitable is nice." And Mrs. Potter does not think you must necessarily shock people for conforming to such a principle, for, to use her own words, she says, "you need not do it offensively." A merry ripple played over her mobile features as she remarked, "Why, I've got my bloomers on now," and with charming naïveté she raised her blue skirt and displayed her leather gaiters and balloonlike bloomers.<sup>371</sup>

Gli abiti da bicicletta, così come la bicicletta stessa, davano una certa libertà alla donna: i "bloomers", essendo vicini ai pantaloni, confondevano ogni idea di genere legata al passato; Potter, evidentemente, non aveva alcuna remora nell'alzare la gonna e mostrare i suoi abiti "razionali", dando al pubblico un'immagine di sé contrassegnata dalla libertà di espressione.

Considerato tutto questo - la ricerca dell'indipendenza così come un penchant per l'eccentricità - sembra naturale che

Potter volesse ruoli che le dessero una certa importanza sul palcoscenico; in molte interviste, infatti, dichiara di favorire ruoli in cui potesse facilmente immedesimarsi, e che fossero congeniali al pubblico. È difficile affermare che Charlotte Corday, come personaggio nato dalla penna di Bellew, fosse un simbolo femminista; tuttavia, è evidente che il personaggio fosse caro a Potter, ed è stato messo in evidenza come il suo ruolo nell'opera fosse di azione e protagonismo. Così Potter si esprime in un'intervista, insistendo sul carattere dell'eroina, e sulle sue convinzioni:

Charlotte Corday was a most remarkable young woman whose whole life history is comprised in the one great act she did for France. I try in outward appearance, expression and action to give the actual young woman who rid her country of Marat and my conception of the character has, of course, been criticised. I have been told that I reproduce an impossible young woman, but I do not believe that this is true. It must be borne in mind that Charlotte Corday was not an entirely rational being at the period with which the drama has to do. Of a quiet, reserved and thoughtful nature, she dwelt upon the miseries her country endured until by the gradual evolution of forces at work in her young mind she came to believe herself an instrument in the hand of the Almighty like Judith and Joan d'Arc of old are said to have been.<sup>372</sup>

Rispondendo alle critiche sul personaggio, Potter sottolinea l'intelletto di Charlotte, e le sue idee; ciò che manca, da parte di Potter, è un commento sulla storia d'amore tra Charlotte e Lux. Si è visto come questa fosse principalmente un modo per rientrare nelle convenzioni teatrali dell'epoca: infatti, fu applaudita da diversi critici che la ritennero un'aggiunta necessaria per rendere l'opera più appetibile per il pubblico. È interessante, tuttavia, notare come non venne recepita con grande entusiasmo dal pubblico, e risultasse debole, di poco rilievo. Al centro della storia c'era Charlotte Corday e di

<sup>371</sup> "Cora Urquhart Potter", *The Evening Journal*, 25 Jul 1896, p. 5.

<sup>372</sup> "News of the Green Room and Foyer", *The Scranton Tribune*, 26 Jan 1895, p. 8.



Figura 14. Cora Potter nei panni di Charlotte Corday. Billy Rose Theatre Division, "Cora Urquhart Potter", The New York Public Library Digital Collections, <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e2-c133-a3d9-e040-e00a18064a99> (ultimo accesso: 10/02/2022).

conseguenza Cora Potter. Potter, come visto sopra, era sposata con un ricco imprenditore, ma abbandonò la vita che le veniva offerta in favore di una carriera teatrale professionale, alla ricerca di un'indipendenza da quella società che l'aveva cresciuta. Anche in *Charlotte Corday*, il ruolo della donna come moglie e donna di famiglia passa definitivamente in secondo piano; la forza che manda avanti Charlotte Corday, così come Potter, è l'ispirazione, e la volontà di agire per conto proprio. Charlotte Corday non potrà mai essere una moglie per Adam Lux; nello stesso modo, Potter non fu mai moglie per James Potter, e mai si risposò dopo il divorzio: prese il cognome di Potter e lo rese un simbolo, utilizzandolo per girare il mondo, ma mettendo se stessa in primo piano.

Se in *Charlotte Corday* non si distingue particolarmente un interesse femminista, è indubitabile che il focus sia riservato esclusivamente alla donna e alle sue azioni, che si distaccano dalla passività imposta al sesso femminile.

Tutto questo in un'epoca in cui, come si è visto, le attrici occupavano un ruolo non convenzionale all'interno della società, ma tentavano comunque di emulare un certo tipo di domesticità; Potter tentò di superare questa dicotomia, rivendicando con forza la propria indipendenza: "I enjoy the glorious privilege of being independent; [...] I would not give up my liberty for anything"<sup>373</sup>.

La figura di Charlotte Corday interpretata da Potter, così come l'indipendenza ottenuta dall'attrice sul campo economico e sociale, ebbe evidentemente un certo impatto nel panorama culturale tra i due secoli. Nel 1909 a Londra si organizzò una parata in supporto dei diritti delle donne a cui parteciparono diverse attrici, tra cui Ellen Terry e, appunto, Cora Potter. Le attrici sfilarono nei panni delle eroine che avevano portato sul palcoscenico e reso famose:

Woman pleading with Justice for her freedom, Prejudice seeking by every plausible sophistry to warp the goddess's mind, the heroines of history marshalled with splendid pageantry, in concrete refutation of every argument, the defeat of Prejudice and the glimmering light of "fairer mornings mounting East than ever yet have dawned." Such is the argument, developed in symbolic fashion, of the Woman's Pageant which will be presented at the Yuletide Festival. The legend is dear to the heart of every woman in our movement. Its symbolism, as the unsympathetic *Times* confessed, is a thing to be remembered even by opponents of the cause. In quick succession the great women of history pass across the stage,

<sup>373</sup> Citato in Clinton, "Perilous Public Experiment", p. 161.

the saints and thinkers, warriors, learned women and artists, Boadicea the avenger, Florence Nightingale, tenderness incarnate. From every age and every climate the strength and beauty and dignity of womanhood are gathered together, the flower of feminine chivalry.<sup>374</sup>

È interessante come Potter scelse proprio Charlotte Corday, sfilando “in flaming scarlet” assieme a personalità come Ellen Terry nei panni di Nance Oldfield, oltre che a Lilly Langtry, Marion Terry e altre stelle del teatro.

Un ulteriore parentesi è necessaria per approfondire il lato “alla moda” di Potter. Si è visto come molte delle recensioni spesso si concentrassero sulla bellezza di Potter: questo aspetto veniva sfruttato dall’attrice stessa; pare infatti che il ruolo di Charlotte Corday originasse proprio dal suo aspetto fisico, secondo le parole di Potter:

Charlotte is a fascinating character that grows upon one as it is enacted. It was Victorien Sardou, the great French dramatist, who first suggested that I appear in such a role. We were in the Louvre examining some of the gems of art it contains when we came to a picture of Charlotte Corday. Sardou was impressed with my resemblance to the picture and suggested that she would make an admirable central figure for a drama in which he thought I would appear to advantage.<sup>375</sup>

Prima di ogni considerazione di tipo letterario o narrativo, fu la somiglianza esteriore tra Potter e Charlotte Corday a far nascere l’idea di portare in scena quest’ultima. Così come per ogni altra opera orchestrata dal duo, l’intento principale (esplicito o meno) era quello di far risaltare Potter sul palcoscenico. Si è parlato dei lussuriosi cambi di costume in opere come *Antony and Cleopatra*, dove Potter portò delle novità importanti sul settore del costume teatrale, rifiutando l’uso del corsetto nei panni di Cleopatra<sup>376</sup>. Anche nelle recensioni dedicate a *Charlotte Corday*, sia tratte da riviste rivolte principalmente ad un pubblico femminile che no, si parlò spesso dei suoi abiti:

‘Tis a tragic play, and how lovely Mrs. Potter looks in that blue dress in the first act, with its daring red roses, and again in the third in her black and white, that was absolute perfection both as regards cut and fit!<sup>377</sup>

Ancora:

As Charlotte Corday one quite forgot Mrs. Potter and her pretty gowns in mopping up the tears the splendid acting induced to leak down one’s fair cheeks. Never has Mrs. B.-P. looked so beautiful as she does in the first act of this grim and ghastly drama. A brobdignag black straw hat almost extinguished her on her entrance, but when she removed it one observed that she was attired in a most picturesque ciel blue classical dress, with an actually tight-fitting bodice, finished with a small checked fichu and some clusters of deep red roses. Her cloak was brown, much becaped, and tied with fluttering brown ribbon.<sup>378</sup>

---

<sup>374</sup> “London Activities. Woman’s Pageant at the Albert Hall”, *The Vote*, 2 Dec 1909, p. 71.

<sup>375</sup> “News of the Green Room and Foyer”, *The Scranton Tribune*, 26 Jan 1895, p. 8.

<sup>376</sup> Si veda per una completa discussione di questo aspetto Doris, pp. 457-458.

<sup>377</sup> Orinthia, “Gerta’s Coat and Skirt from Messrs. Shoobred’s”, *Black and White*, 19 Feb 1898, p. 268.

<sup>378</sup> “Miss Grundy”, *The Free Lance*, 25 Jun 1896, p. 6.

Si tratta, infatti, di un aspetto fondamentale del duo Potter-Bellew. Si è accennato sopra come Potter lavorasse a stretto contatto con Charles Frederick Worth, uno stilista parigino, incorporando l'*haute couture* (originata proprio in quegli anni da Worth stesso) nella messinscena teatrale: una parte di pubblico, infatti, si recava a teatro soltanto per ammirare gli abiti di Potter<sup>379</sup>. I bellissimi e costosissimi abiti le assicuravano l'attenzione del pubblico, e nello stesso momento legavano Potter ad una femminilità che rientrava perfettamente nelle norme sociali; inoltre, associare il proprio nome a quello di Worth dava al duo una certa spinta elitaria: la casa di moda di Worth, infatti, "implied [...] aristocratic privilege"<sup>380</sup>. Anche Bellew indossò abiti firmati Worth negli anni della sua collaborazione con Potter, ma al contrario dell'attrice, Bellew fu spesso ridicolizzato dalla stampa per questo:

Mrs. James Brown Potter tells a Paris correspondent that her "leading man," Kyrle Bellew, has his stage costumes made by Worth. This accounts, then, for Mr Bellew's ladylike appearance, so often noted."<sup>381</sup>

Sarebbe effettivamente impossibile riportare tutte le recensioni e gli articoli in cui Bellew viene paragonato ad una donna, sempre in toni derisori<sup>382</sup>; nella sua presentazione di sé, consapevolmente o no, Bellew andava contro le norme di genere. Per Dominic Janes, nonostante non si possa affermare con certezza che Worth fosse omosessuale, "his tastes in novelty, posing, exoticism, and excess have been interpreted as not merely prefiguring aspects of modern gay culture but as increasingly "beginning to signify homosexuality" in the later nineteenth century"<sup>383</sup>. Come accennato sopra, è proprio in questi anni, a ridosso della turbolenta



Figura 15. Caricatura di Bellew nei panni di Romeo che accentua le "pose" dell'attore. "Dramatic Bellewism", *St Louis Post Dispatch*, 4 Mar 1888.

<sup>379</sup> Come, per esempio, in questo articolo, che elogia l'atto terzo dell'opera: "In this act Mrs. Potter rises to genius. Her face shows with brilliant power the mental evolution of her purpose, the blood-red dress lends apt colour to the thoughts that are in her mind, and to the resolve which is their climax. The effect is superb, and even the man of history on our right and the lady on our left who has come to see Worth's dresses are awed into silence". "The Playgoer", *Melbourne Punch*, 25 Jun 1896, p. 440.

<sup>380</sup> Berry, Jess, *House of Fashion*, Londra: Bloomsbury, 2018, p. 1.

<sup>381</sup> "Amusements", *The Indianapolis Journal*, 23 Oct 1889, p. 5.

<sup>382</sup> Sempre sul tema della moda, si veda questo articolo: "Mr. Bellew has an absorbing passion for a small and feminine waist, high-heeled boots and ladies' gloves. With these fancies corsets go as a matter of course". "Kyrle Bellew's Corsets", *St. Louis Post-Dispatch*, 10 Feb 1889, p. 20.

<sup>383</sup> Janes, Dominic, *Freak to Chic: "Gay" Men in and Out of Fashion After Oscar Wilde*, Londra: Bloomsbury, 2021, p. 60.

condanna di Oscar Wilde per “gross indecency”, che si esplicitarono questi codici di genere e di sessualità<sup>384</sup>.

La scelta di interpretare un personaggio come Marat assume connotati nuovi quando posta in questo contesto, esterno ad un’analisi testuale dell’opera. Si è visto come Bellew si distinse in America per i suoi ruoli da primo amoroso, tanto che Lester Wallack scrisse nelle sue memorie che “[Bellew] is better in doublet and hose. His appearance is romantic, he is naturally graceful, and the costume of other days suits him admirably”<sup>385</sup>. Nonostante Bellew fosse un attore affermato nel panorama teatrale dell’epoca, il suo stile era spesso criticato per un’eccessiva affettazione e artificialità [fig. 15]. Queste affermazioni, sommate all’etichetta di dandy, mentre portarono a Bellew molta fortuna, lo relegarono ad un certo tipo di teatro che non veniva preso seriamente dai critici, e di questo Bellew si lamentò esplicitamente, rivendicando la propria ricerca di novità:

Many people seem to imagine that I must have suffered acute pangs when I submerged my own identity beneath that of the repulsive Marat. As a matter of fact, I have had quite enough of playing pretty parts and of posing as the matinee girl’s favorite. There’s nothing in it-absolutely nothing. When I first came to this country I was cast for these parts because-well. I suppose managers thought I was fitted for them. The roles clung to me. I couldn’t shake them off. I am very pleased that New Yorkers who saw me as Marat recognized the fact that I could play such a part better than the handsome hero of society dramas. I spent a great deal of time and thought on my make up, which was copied from a picture, the original of which is in this city.<sup>386</sup>

Con il personaggio di Marat Bellew voleva stupire i critici, ed effettivamente ci riuscì:

As the unprepossessing consumptive but vindictive and even unnecessarily cruel Marat no one would have recognized in him the Kyrle Bellew who was imported from England some years ago by Lester Wallack chiefly because he was handsome.<sup>387</sup>

Bellew aveva provato in precedenza ad affrancarsi da questa etichetta, già dal 1890: quando lui e Potter misero in scena *La Tosca* di Sardou in Australia, piuttosto che indossare i panni di Cavaradossi Bellew



Figura 17. Kyrle Bellew nei panni di Marat, dettaglio del trucco. Billy Rose Theatre Division, "Kyrle Bellew", The New York Public Library Digital Collections, <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47da-0198-a3d9-e040-e00a18064a99> (ultimo accesso: 10/02/2022).

<sup>384</sup> Ci si rifà in parte a Foucault, in particolare il discorso sulla “polizia” del sesso: “il che non vuol dire rigore di una proibizione, ma necessità di regolare il sesso attraverso discorsi utili e pubblici”. Foucault, Michel, *La volontà di sapere*, Milano: Feltrinelli, 2019, p. 26.

<sup>385</sup> Wallack, Lester, *Memories of Fifty Years*, New York: Charles Scribner’s Sons, 1889, p. 174.

<sup>386</sup> “Some People of the Stage”, *The Kansas City Star*, 26 May 1895, p. 7.

<sup>387</sup> “Mrs. Potter Applauded”, *The Cincinnati Tribune*, 8 Oct 1895, p. 7.

interpretò il maligno Scarpia, ottenendo un importante successo. Le recensioni di *La Tosca* riportano alla mente quelle viste nel paragrafo precedente:

“La Tosca,” despite the ghastly horror of the play, draws large audiences. Mrs. Potter and Mr. Kyrle Bellew, in the principal characters, have gained in public favour. The tragic power of the lady in the three last acts enlists the admiration of the spectators whilst the character itself offends; and the infamous Scarpia, with his pitiless torture and unbridled passion, finds a representative in Mr. Kyrle Bellew which fascinates whilst it revolts.<sup>388</sup>



Figura 18. Kyrle Bellew nei panni di Marat in un'illustrazione dell'epoca. “Kyrle Bellew as Marat at Melb. Princess's”, *Free Lance*, 25 Jun 1896, p. 4.

Per molti recensori fu proprio la forza interpretativa di Bellew a rendere Scarpia particolarmente perfido: “Mrs. Potter as Floria Tosca, and Mr. Kyrle Bellew as Baron Scarpia, presented the powerful scene, with additional intensity, and consequent horror. It is a revolting play, which becomes more objectionable in proportion to the vigour of the representation”<sup>389</sup>. Va ricordato che quando Fanny Davenport portò *La Tosca* in America nel 1892 l'opera fu ricevuta come problematica e scandalosa.

Avendo trovato libertà creativa nella sua collaborazione con Potter, Bellew si avvicinò ad un nuovo tipo di ruolo che gli interessava interpretare: quello del “villain”. Questo fu certamente notato dalla critica:

In startling contrast to the elegance and ease of Mr. Bellew's De Riverolles was the repellent, realistic, hideous strength of his Marat. It erred, perhaps, through over-videness at times. But that offense (if so it should be termed) may be condoned.<sup>390</sup>

Questa trasformazione del bellissimo Bellew in un essere orripilante ed esagerato (che si potrebbe definire “camp”<sup>391</sup>) fu paragonata dalla stampa a quella letteraria di Jekyll e Hyde; la creatura nata dalla penna di Stevenson era, infatti, fresca nella memoria del pubblico di teatro, che

pochi anni prima aveva assistito alla fortunata interpretazione nel duplice ruolo di Richard Mansfield.

Si veda, per esempio, questa recensione:

<sup>388</sup> “Theatre Royal”, *The Sydney Mail and New South Wales Advertiser*, 3 May 1890, p. 969.

<sup>389</sup> “Her Majesty's Theatre”, *The Sydney Mail and New South Wales Advertiser*, 10 May 1890, p. 1054.

<sup>390</sup> Meltzer, “The Theatres”, *The World*, 24 Feb 1895, p. 12.

<sup>391</sup> Definito come “love of the unnatural: of artifice and exaggeration”. Sontag, Susan, *Notes on “Camp”*, Londra: Penguin, 2019, p. 1. Viene preso in considerazione anche Fincher, Max, “The Gothic as Camp: Queer Aesthetics in *The Monk*”, *Romanticism on the Net*, 44, 2006, <https://doi.org/10.7202/013997ar> (ultimo accesso: 09/02/2022). Per Fincher, il “camp” così come delineato da Sontag non tiene conto dell'aspetto riguardante gli studi di genere: “camp as it is viewed and understood by some queer theorists, can be perceived as culturally and politically subversive, whether intentional or otherwise. Its marginality is in a dialogical and provoking relation to the authorized, official and normative discourses of behaviour, particularly that of gender”. Il concetto di “camp” è dibattuto in ambito accademico; in questa sede ci si appoggia sia alla definizione di Sontag che a quella di Fincher.

Kyrle Bellew's vigorously repulsive portrayal of the emaciated, hideous, coughing Marat was a surprising performance for an actor chiefly associated with the expression of pretty sentiment. The actor was hidden in the character, and he played it with great zeal and even with powerful effect. Probably it is easier than we think for an experienced and naturally gifted actor to embody such a role. [...] There was a strong suggestion of Mansfield's powerful and awful Mr. Hyde in one scene of Bellew's Marat.<sup>392</sup>

Ci sono, effettivamente, diversi punti in comune tra Hyde e il Marat di Bellew. così come tra le carriere dei due attori. Per prima cosa, il Mr. Hyde di Mansfield (e, in maniera minore, anche il suo Dr. Jekyll) aveva le apparenze di un uomo malato; inoltre, Jekyll era volutamente “effeminato”:

Now, rightly or wrongly, I have a theory that all that is good in a man's character - his affection for others, his love of truth and mercy, his self-sacrifice, patience, and other virtues - all come to him from his mother; and so I make Jekyll somewhat effeminate, that is to say, gentle in his manner and passionate and self-sacrificing in his love.<sup>393</sup>

Mansfield portò in scena le paure della società vittoriana per la tossicodipendenza; la somiglianza tra Hyde e Marat sta, dunque, sul piano puramente estetico, e ciò che è interessante notare è come il male sul palcoscenico assumesse forme tanto simili tra loro in generi tanto diversi. Allo stesso modo, si può evincere come il lato femminile di Jekyll fosse percepito come debole da Mansfield e dal pubblico, che non apprezzò la sua delicatezza, e soprattutto i suoi capelli lunghi<sup>394</sup>. Paragonare un attore ad un personaggio teatrale è un'operazione forse poco fruttuosa; tuttavia, la vicenda di Bellew e il suo rapporto con la mascolinità visti attraverso gli occhi del pubblico e della stampa apre una finestra sulla società tardo-vittoriana. Spesso il teatro e la vita reale si confondevano: questo successe a Mansfield, quando fu accusato di essere Jack lo squartatore, perché la sua orripilante performance nei panni di Hyde coincise con i famosi omicidi di Whitechapel. Questo lo costrinse addirittura ad abbandonare l'opera:

His performance was apparently too “creepy” for a public then experiencing a series of violent and unsolved murders, for that was the autumn of Jack the Ripper. Lurid details about the Ripper murders were often published in the same newspapers as reviews and other information about Mansfield's performance of Jekyll and Hyde.<sup>395</sup>

Similmente, anche se con risvolti meno pesanti, Kyrle Bellew fu sospettato di essere un ladro quando, dal 1903 al 1911, portò in scena Raffles, il ladro gentiluomo. Invitato in una “great Long Island mansion” dall'alta società americana (vengono nominati i “four hundred” di New York), Bellew raccontò di essere stato controllato giorno e notte da una guardia, che gli aveva spiegato: “as long as

---

<sup>392</sup> E. A. D., “The Theatrical Week”, *The New York Times*, 24 Feb 1895, p. 13.

<sup>393</sup> Citato in Conti, Meredith, *Playing Sick: Performances of Illness in the Age of Victorian Medicine*, New York: Routledge, 2019, p. 126.

<sup>394</sup> Conti, p. 126.

<sup>395</sup> Cook, Susan E., *Victorian Negatives: Literary Culture and the Dark Side of Photography in the Nineteenth Century*, Albany: State University of New York Press, 2019, p. 85.

he knew where this stage Raffles was, the host would have no concern about the family jewelry and silver”<sup>396</sup>.

Si è visto dunque come Bellew riuscisse a dare una svolta alla propria carriera grazie al ruolo di Marat; ciò che è interessante notare è come, mentre tentò di inserirsi all’interno della tradizione teatrale in un ruolo da “villain”, nello stesso tempo riuscì suo malgrado ad uscire dagli standard teatrali, per cui venne considerato un eccesso di malignità: plasmando Marat in una caricatura del maligno, Bellew disgustò il pubblico. Del resto, Marat fu un unicum nella sua carriera: come accennato sopra, dopo 1899 Bellew si adeguò al mercato teatrale americano guidato da Charles Frohman, e apparve principalmente in ruoli da “drawing room drama”, oltre che in *Raffles*, dove appariva sul palcoscenico in abito da sera.

I personaggi di Marat e Charlotte Corday assumono significati nuovi se messi in relazione con Bellew e Potter, le loro carriere e il contesto culturale in cui si esibivano. Il terribile Marat di Bellew, con le sue deformazioni fisiche e i monologhi melodrammatici, era principalmente una risposta al modo in cui la società lo percepiva; ed è importante notare come, effettivamente, dopo questa prova di virtuosismo, l’opinione su di lui cambiò radicalmente, tanto che le critiche sul suo stile di recitazione divennero rare dopo il suo ritorno sul palcoscenico in America nel 1901. Certamente, Bellew non smise di indossare corsetti dopo il successo ottenuto con Marat; pur tuttavia, ciò bastò a radicarlo nella mente del pubblico e della critica come un grande attore, perlopiù obliando le considerazioni sul suo carattere personale. Allo stesso modo, Potter portò con sé il personaggio di Charlotte Corday fino alla fine della sua carriera, rendendola effettivamente un simbolo della lotta per i diritti delle donne.

Attraverso gli esempi di Bellew e Potter si percepisce con chiarezza ciò che Powell afferma: mentre il teatro dava la possibilità di nuove espressioni di genere, allo stesso tempo perpetuava categorie riduttive e repressive. In Bellew e Potter, così come in molti loro contemporanei, c’è una continua tensione tra la trasgressione delle norme e un desiderio di conformarsi ad esse; di sconvolgere e strabiliare il pubblico, ma nello stesso tempo di venire legittimati da esso.

Come accennato sopra, alla fine delle loro vite, entrambi sembrarono essersi disillusi nei confronti mondo del teatro. Potter confessò, con toni quasi melodrammatici: “I do not like my red hair; I would much rather be a blonde or a brunette”<sup>397</sup>. Dopo una vita intera spesa a sfoggiare i propri capelli al pubblico di tutto il mondo, combattendo stravaganti lotte contro l’opinione pubblica che la condannava per le sue scelte oltraggiose, Potter si ritrovò, ormai ottantenne, a rivendicare la propria

---

<sup>396</sup> “Theatres”, *The Morning Herald*, 11 Oct 1930, p. 8. Sebbene l’articolo fosse di ben 19 anni posteriore alla morte di Bellew, molte versioni simili circolavano già in precedenza. Come sempre, inoltre, la verità è di relativo interesse: ciò che conta è che di questo si parlasse.

<sup>397</sup> Potter, p. 146.

normalità. Raccontò, tra le altre cose, di come Oscar Wilde le chiese di interpretare Salomè: “I told him that I could never play the part of Salome as I was not at all in sympathy with her,” scrisse Potter, riportando poi la risposta di Wilde: “I fancy you as my Salome, and I am disappointed that you feel about it as you do”<sup>398</sup>.

Bellew e Potter, insomma, oscillarono in continuazione tra la trasgressione delle norme sociali e l’adesione alle tradizioni del teatro più conservatore; saltarono dal riscrivere le norme di genere con le loro scelte di vita che superavano i limiti di ciò che fosse rispettabile, al disperato bisogno di conformarsi ad una società che li voleva ostracizzare.

---

<sup>398</sup> Potter, p. 152.



CHARLOTTE CORDAY

– BY –

KYRLE BELLEW

## CHARACTERS

CORDAY D'ARMONT

ABBE FLEURIOT

ADAM LUX

POTIN

MARAT

DAVID

DRONET

REBULLIET

CANNUT

CHEVAUX DE LA GARDE

CHABOT

CHARLOTTE CORDAY

SIMONNE EVERARD                      Mistress of Marat.

ROSE

MADAME RICHARD

MARIANNE                              Concierge to Marat.

Priests, Soldiers, Printer, Guard, Gendarmes.

TIME    June, 1793.

PLACE    Town of Caen, Calvados.

## PROPERTY PLOT

- ACT 1: Green baize down. Rustic furniture consisting of 2 chairs, 1 bench, 1 table; 1 flower basket, 4 guns, 1 old-fashioned decanter containing clean cold tea. 3 wine glasses. 2 stumps. Plenty of large potted plants. Grass mats. Organ R and E., in tune. Old flintlock PISTOL. BOLT ON GARDEN GATE INSIDE. FRENCH NEWSPAPER. HAND MIRROR. Shaving cup and brush.
- ACT 2: Medallion down; set of Gothic furniture; 1 throne chair, pair of throne steps 18 inches high with step; 3 kitchen tables; armor; plaster casts; 1 large easel. OLD SQUARE EASEL. SKETCHES on table L. 3 Greek or Roman stools. Few oil paintings; small bowl containing fine white sand; red sealing wax; portiere curtain poles; old-fashioned inkstand and quills; writing material; PALETTE and MAHL-STICK. TIN WATER CUP. BOX OF PAINTS. BRUSHES and BRUSH RUG. KNIFE. HAND GLASS. Pedestal on steps. BIBLE. BASS DRUM and STICK. DRAPERIES. CURTAINS. CUSHIONS. Folding screen 6 ft high; lighted candles in stick. RUGS.
- ACT 3: 3 old kitchen tables; 50 newspapers; 3 lighted candles; ONE HIGH BRASS CANDLESTICK. 3 plain chairs; 1 large old Cheval glass (important). 1 carpet covered old hassock. 1 sheet. 1 canopy bed, draped and dressed in white. 1 black whiskey bottle containing clean cold tea. 1 goblet. 1 small old table. GONG. Bolt on door R. CURTAINS on window. BATH TUB. Tumbril effect (Border Pole). Log fire lighted. At change of scene, fly off table containing newspapers; cheval glass; chair behind table L.; Whiskey bottle and goblet.
- ACT 4: Artist's materials. EASEL. PICTURE. Old stool; 1 old table; 2 common chairs; 2 old plain benches; 1 cot and old bedding; chains for gate! Crucifix; PRAYER BOOK. 3 sealed documents. PIPE AND TOBACCO. Snare drum and sticks. KNITTING and Needles. 4 guns. ROPE.

(NOTE: All properties in heavy type, carried by company.)

## SYNOPSIS

ACT 1: Scene 1: Charlotte Corday's Home.

"I will do a thing which shall go throughout all generations to the children of our nation. But inquire not ye of mine act, for I will not declare it unto you till the things be finished that I do."

Book of Judith, Chap. VIII. Ver 32, 34

ACT 2: David's Studio.

"As Judith did to Holofernes, so will I do to you."

ACT 3: Scene 1: Anteroom in Marat's house.

"Marat, may your sins be forgiven you! Your day of retribution is at hand!"

Scene 2: Marat's Chamber.

"Now let the land have peace."

ACT 4: In the Conciergerie.

"The shame is in the crime, not the scaffold."

CHARLOTTE CORDAY

ACT I

SCENE: *High walled, old-fashioned garden at the home of Corday d'Armont. On the left of the stage, steps from a porch to the garden. In an angle of the wall, center, a door leading on to a lane. The garden continues off right. It must represent one of the old-fashioned French gardens of the time, and have a neat, though not too carefully kept appearance. The stump of a large tree that has been cut down, forms a seat right center. A deep, yellow evening sunset.*

1       MARIE Now, Potin, that's enough.

POTIN Just one more-- if you love me, just one more.

MARIE Well, I don't love you.

POTIN It's just like cutting off heads -- one more. Just a little one. Here -- this one --- what's his name?

5       MARIE Oh, that's no good. They call that the "people's flower" about here.

POTIN The people's flower! That's a good name. But I say, what a miserable little half-starved hungry-looking thing it is. Well, we won't cut his head off, we'll let him grow. Ah, here's a fine, full-blown, fat fellow -- what's that?

MARIE He's an aristocrat -- that's the King!

POTIN Off with his head! There goes his Majesty! Ugh! Down with the King!

MARIE I hate you! You're a horrid little Republican beast.

10       POTIN (*Seated left of stump right.*) There! (*Business holding up small mirror.*) See how well you'd look if you were a Republican.

MARIE (*Seated right of stump, trying on red cap!*) Do you mean to say I am not just as pretty as an aristocrat?

POTIN No -- I mean, -- yes -- no -- no!

MARIE (*Threatening him.*) Impudent! Well, it does suit me! I'll take it.

POTIN Won't you take me with it? (*On his knees.*)

15       MARIE If I had to take you with it, it would be a cap of bondage - not a cap of liberty.  
(*Takes off cap and waves it.*)

POTIN I am a blighted being! If you won't have me, I'll leave Caen. (*Rises, goes up left center.*) I'll go to Paris. (*Crosses left.*) I'll go to the devil.

MARIE (*Crosses to center.*) Paris is only next door, they say; go on!

POTIN I will!

*(Crosses up center in front of her, she catches his coat and stops him.)*

MARIE *(Shaking finger in his face.)* And I hope he'll sizzle you up as, you did my hair last Sunday. Next time I want my hair curled, I'll go to your rival. But there, I can't stop here all day. *(Crosses left.)* Once for all-- I belong to the aristocrats, you don't. Sweet oil and vinegar won't mix.

20 POTIN I don't think you vinegar!

MARIE Impudent!

POTIN Sweet oil! She called me sweet oil! There is still hope! Marie, for the last time --

MARIE For the last time-- no -- no! *(Throws down cap at his feet.)*

POTIN No? Then this is my last day in Caen. My mind's made up.

25 MARIE *(At door left.)* Made up. You talk as if it were a feather bed.

POTIN Cruel one, you reject me. Very well! Farewell!

MARIE The blighted barber! *(Bursts out laughing, pointing at him, and exits left.)*

POTIN I know! This is my hated rival, Vanquelin's doings! He has taken all my custom away with his beastly new-fangled notions from Paris; his scented soaps, his perfumes; and now he takes away my girl. But I will be avenged! I will leave Caen forever. I will go to Paris. I will draw my razor for Liberty-- Equality-- Fraternity! *(Makes action of flourishing razor.)* I have done with you aristocrats forever as a barber! *(Turning towards house and shaking his fist.)* Monsieur Corday d'Armont, I will assume the badge of the patriot. Is anyone looking? No. Then here goes! *(Takes Republican cap out of his pocket, puts it on; takes paper out of his pocket, looks around, crosses to chair center, sits with back to house, then reads.)* "The coalesced Kings threaten us. We hurl at their feet as a gage of battle, the head of a King!" Ah! Ha! "We hurl at their feet the head of a King." Though I shave aristocrats I am not one of them. No, I am of the people! Why cannot I be a Marat to cut off the heads of Kings? Ah ha! I'd let Vanquelin, my hated rival, know what power--  
*(Enter Abbe Fleuriot center. He crosses quietly down behind Potin.)*

was! I hate him. I'd have his headfirst! Ah ha! "The coalesced Kings threaten us! We hurl at their feet as a gage of battle, the head of a King!" I am suffering under the despotism of tyrants-- aristocrats! My patriotism cries out! "Be free! Throw off the tyrant's yoke." But the devil says: "No, Potin, these aristocrats pay well. Stay where you are." Which shall I do?

ABBE *(Tapping him on the shoulder.)* Go to the devil, Potin. God forgive me, that is the first time I ever gave that advice!

30 POTIN (*Jumping up, hiding his bonnet rouge.*) Oh, Monsieur Abbe! (*Backs down left and bows low.*) I thought you were the devil!

ABBE Stick to the tyrant, Potin, or you'll go hungry.

POTIN The giant minds of the people!

ABBE Have giant stomachs and must be fed. Did you ever see a thin agitator?

POTIN (*Left center.*) Look at me! If I don't get some business, I'll be a thin agitator.

ABBE Stick to the tyrants.

35 POTIN The tyrants! Here's the latest news of them from Paris. (*Gives paper.*) Ah, Abbe, you've always got to come to a barber for the latest news. Marat's great paper "The Friend of the People."

ABBE (*Crosses left sits on stump and reads.*) "Marat calls for a hundred thousand heads! The whole of the Girondins proscribed!" (*Looks up to Heaven.*) How long, Oh Lord, how long?

POTIN Now that the King is dead, we shall have peace and plenty. Marat promises it to us.

ABBE Peace and plenty! You will have a hundred tyrants instead of one King! Poor France – Poor France! But I have come for some flowers. Our altars have few left on them now. If it were not for the good-ness of our sweet young patroness, Charlotte, we should have none. I left her in the church practicing with the choir.

POTIN (*His manner quite changing.*) God bless her! There's not a kinder heart in all France.

40 ABBE But she's an aristocrat, Potin.

POTIN I don't care what she is. She's good to the poor -- she's kind to everyone, and there's not a lad in the town that wouldn't fight for her-- die for her, and who doesn't love her! I do, Abbe!

ABBE Good lad! He's got his heart in the right place after all.

POTIN But there, I must not stop here all day. (*Crosses up center towards gate.*) I have to shave Monsieur Lux! (*Turning to Abbe.*) He'd better take care, he had.

ABBE What for?

(*Potin goes up and looks off center gate.*)

45 POTIN (*Mysteriously.*) Why, this morning, in the market place, they were all talking about the execution of the King.

ABBE God bless him.

POTIN That's what *he* said!

ABBE Who?

POTIN Why, Citizen Lux! Right out in the market place, Abbe! Monsieur Lux has been wounded.

50 ABBE Wounded? (*Rises.*)

POTIN Shot through the heart.

ABBE Shot through the heart?

POTIN Yes, by that wicked little boy with the bow and arrow, and the arrow came from Mademoiselle Charlotte Corday, Monsieur Abbe. (*Potin goes to center gate, puts on his red cap and makes a face and sings the Marseillaise.*) Tra-la-la-la-la-la-la-la- (*Exits center. Business. When he has shut the door, he opens it again and, calling to the Abbe, he deliberately takes out his bonnet rouge, puts it on, and marches out whistling the Marseillaise.*)

ABBE (*Crosses right as he speaks, shaking his fist at Potin; then sits right of table right.*)

The young rascal! But he's not so bad as he pretends; and so Citizen Lux is -- (*Repeats Potin's business.*) I suppose he means that he is in love. Lux in love -- with her! (*Looks at house left.*) My angel -- Charlotte -- the child I tended like a flower. Has she then grown to womanhood? Light of my poor old eyes. Charlotte, beautiful in her gracious pride. May the blessed saints have thee in their keeping always.

55 ROSE (*Outside, in house left.*) Charlotte! Charlotte! (*She enters left, comes center.*) Oh, Abbe, isn't Charlotte here?

ABBE (*Rising right, puts paper on bench right.*) No, Mademoiselle Rose, I left your sister in the church practicing with the choir.

ROSE Monsieur David is going. She must say good-bye to him before he leaves.

(*Enter Corday d'Armont and Monsieur David from house left. Marie enters with tray, wine and glasses, puts them on stump right and exits left.*)

D'ARMONT (*Speaking as he enters.*) I am really very sorry, Monsieur David, that you have to leave us so soon, very sorry indeed.

DAVID Not more sorry than I am, old friend.

60 D'ARMONT We must have a parting glass before you go.

ROSE (*Center.*) Monsieur David, I'm going to fetch Charlotte, she's in the church!

DAVID (*Left, bowing.*) Mademoiselle! It is too good of you.

ROSE May I fetch her?

D'ARMONT Certainly, child!

(*Rose exits center through gate, leaving gate wide open.*)

(*Center.*) Ah, Abbe, our old friend, Monsieur David. Monsieur David, our Abbe.

*(David and Abbe salute. All cross and sit right.)*

I was not aware that you were here, Abbe. Why was I not told?

65 ABBE I came unannounced by the lane, avoiding the main street.

D'ARMONT *(Pours out wine.)* Ah, Abbe, the times are bad indeed when a minister of the old faith cannot walk the streets, but has to skulk about in bye-ways. *(Business. "God speed you.")* What with their looting of our churches and their pasteboard, Supreme Being, they have left us no God, nor any decent place to worship one.

*(During this speech d'Armont hands glass of wine to David, and another to Abbe. Then taking one himself, raises it and wishes David)*

Godspeed.

ABBE Godspeed, Monsieur!

*(The three men then drink, returning their glasses to the tray. D'Armont smacks his lips with an ejaculation of satisfaction.)*

D'ARMONT Monsieur David was just telling me of the daily, hourly horrors occurring in Paris.

DAVID I congratulate you, Abbe, on living in so peaceful a town as Caen.

70 ABBE There is little peace or safety, I'm afraid in France, if Marat has his way. But how comes it that we are honored by the presence of the great painter of the Republic?

DAVID *(Deprecatingly.)* You flatter me, Abbe.

ABBE *(With courtesy.)* Ah, no.

DAVID I am on my way to Paris, where I am at work upon a picture "The Slaying of Holofernes by Judith." I have been seeking everywhere for a model for Judith, but I cannot find the one I desire. I have been trying to persuade my old friend here to allow his daughter Charlotte to sit to me.

D'ARMONT Ah, no, my old friend.

75 DAVID She is my ideal of the stately, stern, classical beauty I require.

D'ARMONT *(Taking Bible from pocket, left.)* I was showing Monsieur David this Bible of my daughter's, which I found only this morning open, upon her table; and here, heavily underlined in pencil, the verses which Monsieur David has chosen for the subject of his picture: "I will do a thing that shall go throughout all generations to the children of our nation, but enquire not ye of mine act, for I will not declare it unto you till the things be finished that I do." That's a grand subject for a picture. *(Gives Bible to Abbe.)*

DAVID Strange coincidence.

ABBE *(Reading.)* Strange she should have underlined that passage.

D'ARMONT Very strange!

80 DAVID (*Laughingly.*) Fate seems to have designed Charlotte for my model; you see her mind is set upon the subject already.

D'ARMONT My dear David, children whose minds are set upon a character are apt to be deluded by their own make-believes when they assume it, and often become the parts they play.

DAVID (*Laughing.*) But as there is no Holofernes in France, there is no need of a Judith; your daughter will be quite safe.

D'ARMONT (*Joining in his laugh.*) Nevertheless, old friend, I should prefer that you would not press me further in the matter.

DAVID Well, as I cannot persuade you, I must do the best I can but I shall make my Judith as like Charlotte as possible.

(*Horn heard; repeated once -- distance left.*)

Ah, the diligence!

(*All rise.*)

85 ROSE (*Running on center.*) I found her, Monsieur David. She is coming. I ran so fast, because you might think you hadn't time before the diligence starts. Here she is -- Charlotte, Charlotte-- come quickly, come quickly, dear, Monsieur David is going!

(*Enter Charlotte center left.*)

CHARLOTTE (*Advances and holds out her hand to David.*) Monsieur David!

DAVID (*Right. Raises her hand, business.*) Ah, Mademoiselle. I am so glad to see you again, Mademoiselle, if only for a moment to say good-bye.

CHARLOTTE Your stay in Caen is all too brief!

DAVID Since my only object in coming has been defeated, I must return to Paris and my Judith.

90 CHARLOTTE Monsieur David, your own beautiful imagination will furnish you with a better model than I could ever be.

DAVID (*Bowing.*) I do not think so, Mademoiselle.

CHARLOTTE Oh, thank you for your gracious compliment.

(*Horn sounds-- repeated once-- nearer.*)

DAVID Ah, the diligence! Time, tide, and stagecoaches, wait for no man.

(*Crosses to center gate. To all-- laugh from all.*)

Good-bye, Monsieur, if chance should bring you to Paris, remember, my home is yours, and you, (*Bows to d'Armont.*) and yours, (*Bows to girls.*) are always welcome. Good-bye.

OMNES Good-bye.

*(Girls curtsey very low with back to audience)*

*(Exit David left, waving hat.)*

95 ROSE *(Up to center door, holds out hand to Charlotte.)* Come, Charlotte we can see the diligence pass the door and wave good-bye to Monsieur David.

*(Exeunt Rose and Charlotte, waving their handkerchiefs. Marie enters, business and takes off tray left.)*

D'ARMONT Abbe, sit down, I want to talk to you about -- about my daughter -- and--

*(They go right and sit.)*

ABBE And Monsieur Lux; I think I can guess what you would say, Monsieur!

D'ARMONT How! You have noticed?

ABBE I have heard.

100 D'ARMONT I confess I was not surprised yesterday when Monsieur Lux asked permission to address my daughter.

ABBE Has he done so?

D'ARMONT As I said.

ABBE I am afraid Monsieur Lux will face the guillotine if he is not more careful.

D'ARMONT What has he done?

105 ABBE Reviled the government in the public square.

D'ARMONT This is serious!

ABBE Let us hope he will not find it so.

D'ARMONT Marriage will make him careful, Abbe. I cannot make my Charlotte out. Of late she seems to have become gloomy, preoccupied. She seldom speaks; she sits for hours, absorbed in her Bible and books.

ABBE What books! Voltaire-- Rousseau!

110 D'ARMONT Bad reading for young girls! Abbe, I would have my daughter find a husband. What think you of Adam Lux? I own, I once had views of a higher alliance for my daughter, but since this curse Equality-Fraternity-Citizen business has made us all equal, I suppose one cannot pick and choose. While his Majesty reigned--

ABBE But his Majesty is dead, Monsieur, and Marat calls for a hundred thousand heads!

*(Business, hands paper to d'Armout.)*

D'ARMONT *(Reading.)* "Proscription of the Girondins by order of Marat, the people's friend, and the Deputies of the Convention. Marat calls for a hundred thousand heads." Ah, Abbe,

France is laboring under the pains of a mighty birth -- the birth of Liberty, and the birth pangs have drenched the fairest country on earth with blood.

ABBE The land would be at peace but for such men as these! (*Indicating paper.*)

D'ARMONT The murder of a King and nation, to such men as these in power is just as great, as meritorious a deed, as the slaying of his murderers would be to France.

115 ABBE France is not ready yet. As God permitted Judith to save her people by slaying their oppressor, Holofernes-- so may He, in His infinite mercy, send another deliverer to France.

D'ARMONT Abbe, France has a greater enemy to flight than ever the English were. She needs a greater than Joan.

(*Charlotte enters from house left with basket of flowers.*)

ABBE A Judith! (*Holding up Bible; not noticing Charlotte.*) A Judith! Who knows? Dark is the way of the Eternal as mirrored in this world of Time.

D'ARMONT (*Not noticing Charlotte, again looking at paper.*) "The Girondins proscribed-- Marat calls for a hundred thousand heads."

CHARLOTTE (*Crosses to right behind d'Armont.*) Is this news true, father?

120 D'ARMONT Read, Charlotte, read.

(*Hands paper to Charlotte who crosses left center looking at paper.*)

ABBE They say he is in the town.

D'ARMONT AND CHARLOTTE Marat!

ABBE Even so-- in Caen!

CHARLOTTE (*Comes center.*) Poor France! Poor France!

125 D'ARMONT (*Placing Bible on seat; sighing.*) Abbe, I would speak to my daughter alone.

ABBE (*Rises.*) Good-bye, Monsieur.

(*Business.*)

D'ARMONT We shall see you again to-day?

ABBE Perhaps.

(*Crosses center. Shakes hands.*)

Good-bye, Charlotte, my child.

CHARLOTTE (*Giving basket.*) These are for your altar.

130 ABBE Thank you for this beautiful gift of flowers; the roses of France are dyed with the blood of her children.

CHARLOTTE It lives again in them, and it will plead perhaps to Heaven for that justice denied to them by men.

ABBE These flowers shall lie at the foot of the cross.

CHARLOTTE Father!

ABBE Bless you, my dear child, Charlotte! (*He blesses her, making the sign of the cross. Taking her hands.*) Come, come, how grave you look to-day. Come, smile-- in times like these we want brave hearts.

135 CHARLOTTE Yes-- brave hearts -- brave hearts! (*Goes abstractedly left.*)

ABBE (*Turning right to d'Armont.*) How strange she is!

(*They go up together center. Abbe exits center to right.*)

CHARLOTTE (*Sitting on stump left reading paper.*) "Strike down one hundred thousand! Arm yourself with daggers! Murder the perfidious Lafayette! Thrust your bayonets into them up to the very barrels!" The very pages seem to smell of blood!

D'ARMONT (*After accompanying Abbe to gate, comes down center; looks intently at Charlotte; then smiling.*)

Charlotte, Charlotte, enough of gloom!

CHARLOTTE (*Suddenly recovering.*) Yes, father!

140 D'ARMONT Why, what a dreamer!

CHARLOTTE (*Rising and coming center.*) I was thinking.

D'ARMONT (*Taking her hand and crossing to garden seat.*) I have something for you to think of now.

CHARLOTTE What, father dear?

D'ARMONT (*Sits under tree right.*) A husband!

145 CHARLOTTE (*Kneeling right of him.*) A husband!

D'ARMONT It is a serious matter -- a husband; but you don't ask who?

CHARLOTTE Who, father, who --- will that do?

D'ARMONT Cannot you guess?

CHARLOTTE It cannot be Potin.

150 D'ARMONT (*Laughing.*) No, he's a Patriot.

CHARLOTTE So am I.

D'ARMONT But not his sort!

CHARLOTTE No, not his sort; and yet I think Potin is the only one who loves me. I believe that this is the reason that keeps him from denouncing me.

D'ARMONT Under these circumstances, I am rejoiced that he loves you.

155 CHARLOTTE Who would marry me-- the penniless daughter of a ruined aristocrat?

D'ARMONT There is not a man in Caen who does not love my Charlotte.

CHARLOTTE Father, the Revolution has taken away all the men who could be husbands to us. It cannot give them back. (*Sadly.*)

D'ARMONT Nevertheless, child, there is one who has asked leave to address himself to you, and I have granted it.

CHARLOTTE Who, father?

160 D'ARMONT Monsieur Lux.

CHARLOTTE Adam Lux-- the artist?

D'ARMONT Adam Lux! Tell me child, have you ever thought of him?

CHARLOTTE As a dear kind friend, whose mind and mine are always in accord, whose heart seems filled with the same aspirations as my own. He loves me, father?

D'ARMONT Yes, child.

165 CHARLOTTE Alas, poor Adam!

D'ARMONT Alas? Why alas!

CHARLOTTE I have never thought of love.

D'ARMONT Charlotte, my child, I am old; my days cannot be long in these troublous times-- who knows how short?

CHARLOTTE (*Putting hands on d'Armont's mouth.*) Ah, father, don't say that.

170 D'ARMONT And if they took your father, Charlotte, it would be a comfort to me to think my child had a strong young arm to guard her, a strong young heart to cherish and to love her. Even now, they say Marat is here, hunting poor harmless men and women in order to swell the lists of those whom he has already slain.

CHARLOTTE The bloodthirsty Marat! When misery grinds most, always that cursed name, Marat-- Marat -- Marat!

D'ARMONT (*Taking paper up.*) Oh! Cannot the tyranny of this human wolf be crushed? This Marat, the friend of the people, a low born, country horseleech, filthy and repulsive in appearance, afflicted with a loathsome disease-- a sordid creature -- not even a son of France-- a Swiss by birth, has crawled and spouted through the lowest depths of anarchy and fattened on the noblest blood of France! Marat! Bah! He is the archetype of that spawn of anarchists, whom the forces of civilization in self-preservation are called upon to destroy. (*A distant murmuring is heard approaching. Shouts of "Down with the aristocrats! To the guillotine!" etc.*)

CHARLOTTE (*Rises, in alarm.*) What noise is that, father?

D'ARMONT (*Rising.*) That noise?

175 CHARLOTTE (*Crosses to center.*) Yes, that noise!

D'ARMONT (*Right center.*) There is someone in the lane!

CHARLOTTE (*Crosses up to center gate.*) Father, may I open the gate?

D'ARMONT Yes, my child, yes!

CHARLOTTE (*Opening gate, looks off left.*) I see Adam.

180 D'ARMONT Adam!

CHARLOTTE (*Waving her handkerchief.*) Yes, Adam, running this way! Come in, quickly, Adam, come!

(*Adam Lux enters at garden gate center which he slams; rushes to steps and into house left, until shouts die; then returns left.*)

ADAM Foiled, you curs! Foiled! Hark-- there they go!

(*The sounds increase to a roar and pass the gate; and then die away.*)

Bloodhounds! You've lost your scent! (*Right.*)

CHARLOTTE What has happened?

D'ARMONT (*Right.*) Monsieur Lux, what has happened?

185 ADAM (*Left.*) There is no cause for fear. (*Tying his wrist up with handkerchief.*)

Only a scratch, nothing more.

(*Charlotte for a moment seems faint; Adam makes a movement towards her; Charlotte smiles and gives him her hand.*)

D'ARMONT (*To Adam.*) You are safe here. What has occurred?

ADAM Very little, sir. In the marketplace they were talking of the poor King's murder. My heart conquered my better judgment, and in the fulness of it, I cried out "For God and the King."

D'ARMONT The mob attacked you then?

ADAM They would have done had not a stranger -- someone they seemed to know and fear -- I confess his face was new to me in Caen, dispersed them. He asked me for my name and said, "Some day sir, we may meet again. I shall not forget your face. He must be brave who would cry 'For God and the King' in France to-day!"

190 D'ARMONT You have acted unwisely, sir.

ADAM Yes.

CHARLOTTE Did any see you enter?

ADAM No; they chased me down the street, but thanks to a swift pair of heels I soon outstripped them. By an inspiration, I remembered the lane passing this door that leads down to the church. (*Indicates Church right.*) I turned it-- saw you beckoning, and I ran in here.

You know the rest. The people thought I had run to the church and they are doubtless hunting for me there.

CHARLOTTE Father, Adam is not safe in Caen.

195 D'ARMONT (*Crosses left.*) No. Where is Potin? For once his red bonnet will stand us in good stead. He shall go out and see what they are doing. Then we shall know better what to do.  
(*Exits into house left.*)

ADAM (*Gazing at Charlotte; after pause.*) How beautiful she is! Mademoiselle, you did me honor just now in showing that my seeming danger touched you. (*Crossing to center.*)

CHARLOTTE (*Crosses center to right.*) Such times as these are enough to unnerve the strongest.

ADAM Pardon me, then, Mademoiselle, for my egotism.

CHARLOTTE Let us be frank. I was unnerved because my friend was in danger.  
(*She frankly holds out her hand, which he seizes eagerly and kisses reverently.*)

200 ADAM Thank you, Mademoiselle, thank you. You make me very happy. But for this awful news from Paris, my heart would be so light to-day that if I had to face that mob again to get to you--

CHARLOTTE To get to me?

ADAM Yes, Mademoiselle -- has not your father told you? Your pardon. I thought when I saw your agitation just now, it was because you knew---

CHARLOTTE Because I knew-- what?

ADAM Let us be frank, you said. Grant me a few moments, Mademoiselle.  
(*Charlotte sits right.*)

I am a plain outspoken man, untutored in the world's fine ways-- unmindful of them. I speak truly and from my heart. What I say, is what I am. I ask you to listen to me now, for in your hands rests the happiness of my life.

205 CHARLOTTE In my hands-- the happiness of your life?

ADAM Yes. Your father has permitted me to address you, and I was on my way to lay my life at your feet when, as you know, I almost lost it at your gate. (*Advances to back of her chair.*) Ah, Mademoiselle, these are no times in France for you-- no times for your poor father. No hour that passes but brings desolation -- worse, perhaps. I have come to ask for the right to protect you -- to take you far away from here, across the Rhine to my Fatherland -- where the sun shines on the earth unpolluted by countless crimes -- unstained with the blood of countless friends. I have come to-day to ask you to listen to me -- to let me find your heart-- to tell you that I love you!

CHARLOTTE You -- love me?

ADAM Yes, from the moment that I saw you first.

*(Backing to left center. Charlotte rises and looks steadily at him.)*

CHARLOTTE You do not know me, Adam.

210 ADAM I can see you are beautiful. I know that you are good. Is there a poverty stricken hovel in Caen that will not testify to that? Have I not watched you day by day, and learnt to read your soul in your pure deep eyes? I know that such a daughter must make a good wife, and, knowing this, I have dared to hope that some day I might win your heart.

CHARLOTTE You have done me the greatest honor that man can do a woman-- asked me to be your wife. You say you love me --

ADAM Yes, I love you.

CHARLOTTE Your heart is full of love-- my heart is full of hate!

ADAM *(Stands facing her, quite still.)* Hate!

215 CHARLOTTE Yes, hatred of those-- I will not call them men-- whose acts, done in the sacred name of the People, have doomed poor France to stand forever in the eyes of Time accursed-- and from a thought, this hatred has grown to be a thing-- a power impalpable but real-- onward, onward, whither I know not, looking forward to the day when France shall be avenged! A butchered King-- our country running blood-- famine at home, riot in the streets-- pale Murder stalking unchecked in the light of day-- God's name a mockery--- the world in awe! Is there no justice hiding in some hole or corner of this earth, to sweep these assassins from the face of France?

ADAM Such a hate is sacred. *(Turns away left.)* No love can take its place. *(Back again.)* But such a hate, believe me, Mademoiselle, is not for women but for strong men who can dare-- and do!

CHARLOTTE In France's sorest needs she has found help from women. Why not again?

ADAM The sword is useless with such men as these! No arm can reach them, unless the arm of murder.

CHARLOTTE You could not murder them-- you could but slay!

220 ADAM Slay-- Charlotte! Charlotte!

CHARLOTTE Come, no more of this! You say you love me, my heart, it bleeds for France! When France is free, Oh, teach me how to love, and when I have learned your lesson, I may perhaps become what you would have me be.

ADAM My wife?

*(Crossing to her center. Enter d'Armont and Abbe, left. They stay at door left.)*

CHARLOTTE Yes, Adam, your wife!

*(Gives him her hand which he kisses. They go right to bench; Charlotte sits, Adam stands right of her.)*

D'ARMONT *(In undertone.)* Abbe, you see?

225 ABBE *(Left of d'Armont.)* Yes, I see.

D'ARMONT Ah, it makes my heart grow young to see them there -- to think that I was once a gallant boy and wooed and won, and dreamt of love.

ABBE And woke, Monsieur!

D'ARMONT *(Offering Abbe snuff.)* Well, well, Abbe, Madame Corday d'Armont was sometimes a little trying in after years. Charlotte, what has Monsieur Lux been saying to you?

CHARLOTTE He talked to me of---

230 D'ARMONT Of love? Young dog! And you--

CHARLOTTE He had to say--

ADAM I told her, sir, what I told you, and she has given me hope.

*(Charlotte gives him her hand; he kisses it.)*

D'ARMONT Monsieur, I congratulate you. Adam has my consent to win you if he can. *(To Abbe.)* And I think he will.

*(Abbe stays left. Potin knocks loudly at gate, d'Armont hurries up stage to open it; Potin rushes in.)*

POTIN Open! Open! Open!

235 D'ARMONT What is it, Potin?

POTIN *(Right center.)* Where is Monsieur Lux?

D'ARMONT There!

POTIN Monsieur-- Monsieur! Hide yourself, quickly-- the Gendarmes are after you! I was standing by the Mairie waiting to see the diligence for Pairs start, and I saw a squad of them. One held a paper with your name on it. *(Murmurs louder.)*

ADAM *(Right.)* My name?

240 OMNES His name!

*(Abbe goes up and bolts door center, then crosses down left, standing up above door left.)*

POTIN And said! "Who knows where to find him?" Someone cried out, "Try citizen Corday's."

*(Murmurs louder.)*

OMNES Citizen Corday's!

POTIN So they are coming here. I ran before, as quickly as I could!

*(Rose, running terrified to her father's arms left center.)*

ROSE Father, there are gendarmes, and strange men; they are beating in the door.

*(Rose crosses up left to priest above door of house left. D'Armont left center. Charlotte center. Lux right. Potin right at back.)*

245 D'ARMONT Come quickly; I can hide you in the house till it is dark; then you can make good your escape-- too late!

*(Three cheers outside and gate center is burst in. Enter Soldiers and rabble. During this scene, just as d'Armont is leading the way, voices are heard from the house and Marat appears with a file of men on porch.)*

MARAT *(Left front.)* Silence! Who is the master here?

*(Noise stops.)*

D'ARMONT *(Center.)* I-- François de Corday d'Armont.

MARAT *(Pointing to Adam.)* That man is a suspect. You have been sheltering him -- arrest them both! *(Motions two men, who cross from file left to right one to each side of Adam; and two, who come down from center, one each side of d'Armont.)*

GIRLS No!

250 ADAM By whom am I accused?

MARAT By me-- the people's friend-- Jean Paul Marat!

OMNES *(Movement.)* Marat!

ADAM Accursed of all the world! *(Moving forward; soldiers stop him.)*

CHARLOTTE *(Quickly down from center to Marat.)* Beware the vengeance of an outraged France! Mercy pity! *(Kneeling clutching Marat.)*

255 MARAT *(Throws her down to her knees.)* The woman raves! Stand back! I know no mercy in a Nation's cause! Get up, women -- I've seen so many kneeling.

*(Murmurs of "Long live Marat.")*

Remove your prisoners!

*(Signals to soldiers right and center. Adam rushes at Marat, and is stopped by guards.)*

CHARLOTTE *(Comes between.)* No, no! Father!

*(Goes up to her father who takes her in his arms center.)*

ADAM *(Crossing to exit left through door of house.)* Farewell, Charlotte.

*(Turns to Charlotte; soldiers cross their muskets in front of him, he turns and exits left. Crowd exits center left, cheering.)*

D'ARMONT Charlotte -- Rose --

*(Soldiers tear d'Armont away and take him off left by house. Adam is led off first, and d'Armont follows.)*

MARAT *(Left center.)* Your name-- your name!

260 CHARLOTTE *(Center.)* Charlotte de Corday d'Armont!

MARAT *(Writing name in pocket book, repeating name.)* An aristocrat. Citizen Corday, take my advice -- keep safer company. *(Turns left, sees Abbe and Rose.) (To Abbe.)* Bah! *(Exits left.)*

ABBE *(Crosses to center.)* Come, my children, it is the will of God.

*(Exits center to right. The evening glow has given place to a summer night. The moon has come out and all the stage is dark, save where Charlotte is left standing alone. One hears the chanting in the church of Vespers and the word "Deposuit Potentes" etc.)*

ROSE *(Going up center.)* Come, Charlotte, come! *(Exits center right.)*

CHARLOTTE Is there a power that protects this man? Is there no power to avenge his crimes? "I will do a thing that shall go throughout all generations to the children of our nation. But enquire not ye of mine act, for I will not declare it unto you till the things be finished that I do." *(Rigid, and gazing up.)*

CURTAIN

CHARLOTTE CORDAY

ACT II

SCENE: *David's studio in Paris. A large room! walls tapestried. Door in right. French window right. flat backed by the place de la Revolution. The stage from the center to left is recessed down towards footlights-- a large curtained arch forming the front of the recess backed by interior backing. The room must be handsomely and curiously furnished, hung with trophies, armour, pictures etc., Plaster casts on the table up center. Two large easles right with pictures on them. Up stage "Marat", down stage, "Judith and Holofernes." Table and greek stool left ditto R. platform (6-inch tread) center large chair, throne. Lectern and large Bible center and right of throne. Writing materials, paints brushes, mahl stick, palettes, etc.*  
*Discovered, David right, Concierge left center & Chevaux.*

1 DAVID (*Seated cleaning palette at table left.*) Is Mademoiselle de Corday d'Armont nearly ready?

CONCIERGE (*At curtain left flat.*) Almost, citizen, she bid me tell you she would be dressed directly. (*Crosses and exits right.*)

CHEVAUX (*At picture right.*) I shall be in the way, shall I go? (*Turns left to David.*)

DAVID By no means, stay, stay with me, and share my joy.

CHEVAUX What is it?

5 DAVID I have secured my Judith at last. Ah, Monsieur Chevaux de la Garde, she is no ordinary model, my Judith!

CHEVAUX (*Looking at picture right.*) Very few models could sit for Judith and you have secured one of the few? How lucky you are.

DAVID Yes, after doing my best to paint her from memory, she arrives from Caen and walks into my studio. It is fate! She is draping to sit to me now. You admire her picture. Wait until you see the original.

CHEVAUX From Caen? How comes it she is in Paris?

DAVID Her father is a great friend of mine, one of the old regime, and like so many other aristocrats, has found his way to the Conciergerie. She followed him on foot to Paris.

10 CHEVAUX On foot? (*Turns in surprise to David.*)

DAVID They are very poor. She had no friends to go to, so she came to me. She is proud, a girl of noble birth and austere training! A grandchild of the great Corneille.

CHEVAUX Ah, tragedy and greatness run in her veins then? (*Turning again to picture.*)

DAVID She is a strange girl.

CHEVAUX It will be a great pleasure to me to meet her, her face interests me.

15 DAVID (*Crossing to right center.*) It is an inspiration. She is a type of the old Roman or Grecian heroine. She is a classic; She is an antique.

CHEVAUX Very beautiful! Very beautiful.

DAVID (*Crosses to table right.*) There are my brushes! Dirty, of course, everything is topsy-turvy nowadays. This cursed revolution-

CHEVAUX (*Crosses to table, picks up sketches and examines them.*) Ahem! Ahem!

DAVID I mean this blessed revolution has turned the head of everyone.

20 CHEVAUX Everyone whose head is left to turn.

DAVID (*Arranging paints etc.*) You are not a Republican then?

CHEVAUX My dear David! The idea is all right, but Utopian! The thing itself, bah! If there were any honesty in these men, but there isn't. It is not the government. It is an unseemly grabbing for the spoils of office, one scoundrel thrusting out another that he may take his place. The people in executing the king thrust out one devil and let in seven others worse than the first.

DAVID (*Painting.*) Ha, ha! I suppose I should lay myself open to a charge of inconsistency, if I said the Republic was a fraud, but, nevertheless though I paint pictures to the Republic's order, I am free to confess that I do so from other motives than patriotism.

CHEVAUX In the days of the King art had patrons and models. (*Turns to right center.*)

25 DAVID Oh, art has always models. Marat for instance. (*Indicates picture up stage right.*)

CHEVAUX He is not a thing of beauty. How on earth will you be able to turn Marat into a work of art? What a bad light you paint by.

DAVID I have to screen my window; it looks out on to the Place de la Revolution, look! (*Goes up to screen and withdraws the left-hand half of it.*)

CHEVAUX (*Up to window left.*) Great Heavens! (*Turns down left center.*) The guillotine! (*Center.*)

DAVID Yes, the guillotine! (*Putting back screen and coming down right.*) Do you wonder that I keep it screened? The only time that I ever take that away is when Marat sits to me. His brutal face lights up and looks quite merry when I withdraw the screen and he sees the

guillotine. He has not been here for some weeks. (*Crosses down to paint.*) They say he is desperately ill.

30 CHEVAUX I heard as much. (*Crosses to table and sit looking at prints.*)

DAVID The doctors only give him a little time to live.

CHEVAUX So much the better. The earth would be well rid of such a brute!

DAVID Oh Marat, is one of the great products of the Revolution. Proud of his plebeian birth and happy in his hideous cruelty.

CHEVAUX Ah, revolution! Revolution! You mighty upheavals of the social and political worlds in which all that is best and all that is worst in humanity alike come to the surface!

35 CHARLOTTE (*Knocks left outside.*) Monsieur David!

DAVID Here is the original of my Judith!

(*Turns up to opening left center. Chevaux crosses over to table right and stands with David between them and Charlotte as she does not see him at first.*)

CHARLOTTE (*Outside.*) I am ready, may I come in? (*Enters left.*)

DAVID (*Center.*) Mademoiselle, may I present my friend?

CHEVAUX And Mademoiselle, your true admirer. (*Right.*)

40 DAVID Mademoiselle Corday d'Armont. Monsieur Chevaux de la Garde. (*Crosses to picture.*)

CHARLOTTE (*Left.*) Monsieur.

CHEVAUX Mademoiselle de Corday, I must congratulate you Monsieur David on the privilege he enjoys in being inspired by such a Judith.

CHARLOTTE Judith has always been a heroine to me, Monsieur.

DAVID (*Taking up palette.*) Monsieur! Mademoiselle, we are forgetting. Citizens are we not?

45 CHARLOTTE Citizens, yes. I was a Republican before the Revolution.

CHEVAUX A Republican! and a title!

CHARLOTTE (*Laughs.*) A title! My father was a d'Armont. It cost him his liberty. Strange a single letter should be so dangerous I am simply Charlotte Corday. It costs less to lose one's title than one's head.

CHEVAUX Assuredly--

DAVID (*Business.*) Come, come--

50 CHEVAUX But I interrupt the sitting. Permit me, Mademoiselle, to take my leave. If ever I can be of service to you, command me. I envy Monsieur David whose privilege it is to immortalize you, Mademoiselle.

CHARLOTTE Au revoir, Monsieur.

(*Gives her hand, Chevaux bends over it.*)

CHEVAUX Au revoir, Mademoiselle. (*Bows low, crosses right.*) David, good-bye. (*Exit Chevaux de la Garde.*)

CHARLOTTE (*Left center by corner of throne.*) Who is Monsieur Chevaux de la Garde?

DAVID (*Right.*) A very clever and charming man. A great connoisseur of art. He is an advocate of some prominence in the courts I can never be sufficiently grateful to you for sitting to me for my Judith, though it is against your father's wish. There is a whimsical element of chance which always muddles up the affairs of the world and dumbfounds the prophets. You see, you are my Judith after all.

55 CHARLOTTE Monsieur David. I am but paying my debt of hospitality. Do you remember--  
(*David turns to her.*)

You once said to me at Caen if ever I came to Paris I should be welcome here?

DAVID Doubly welcome, Mademoiselle. (*Turns back to picture.*) Have you seen your father?  
(*Hesitatingly.*)

CHARLOTTE Yes, to-day in the Conciergerie.

DAVID My last words to him in Caen were, to make my house his home. I little thought then, that he would find a home in the Conciergerie.

CHARLOTTE Alas! Alas!

(*David turns and looks at her.*)

60 DAVID (*Cheerfully to divert her mind.*) But come, let's to work. There, I cannot get the weapon I want. (*Takes knife off table right and goes up to center and hands it to her.*)

CHARLOTTE (*Crosses to center and take knife.*) It is the attitude you require?

DAVID Yes, the pose. (*Turning to the picture.*)

CHARLOTTE Like your picture?

(*Turns to her and poses her.*)

DAVID The hand a little ah-- so!

(*She takes attitude of Judith.*)

65 CHARLOTTE Did you paint that? (*Sees picture of Marat.*)

DAVID (*Turns up to picture up steps right.*) Yes! (*With self-satisfaction.*)

CHARLOTTE (*Center.*) How can you waste your great talent in depicting such a monster.

DAVID I am rather proud of that, do you know who it is?

CHARLOTTE Marat.

70 DAVID (*Crossing down to picture, not looking at her.*) Where can you have seen him?

CHARLOTTE At my home in Caen.

DAVID At your home in Caen?

CHARLOTTE Yes, the day my poor father was arrested.

DAVID By order of Marat?

75 CHARLOTTE Yes! I have written to him to-day to ask him to grant me an audience. He has condemned the Girondins and all the men from Caen. I may be of great service to them.

DAVID You have little to hope for, from Marat.

CHARLOTTE We shall see.

DAVID Marat is cruel by instinct, and like an animal that has once tasted blood, his thirst for it is insatiable. Some of the best blood in France has been spilt by order of Marat.

80 CHARLOTTE Vengeance will overtake him.

DAVID Marat is the friend of the people.

CHARLOTTE No, he is their enemy.

DAVID Who dares tell them so?

CHARLOTTE I know one who dares.

85 DAVID Ah-- Judith! (*Turns for a second only to Charlotte, then back to his work.*) The man who dared would follow the road they all go every night in those rickety tumbrils.

CHARLOTTE A woman's hand might check the civil war. A woman's hand prepare the peace. Did not Judith slay Holofernes. Remember the daughter of Jephthah. Did not Joan save France?

DAVID Those old days are gone, Mademoiselle. Where is the woman who would be Judith to Marat?

(*Business Charlotte.*)

Oh, if I could only catch that look-- come Mademoiselle. (*Crosses up to Bible, turns over the pages and finds book of Judith.*) Inspire me with the story of Judith, that beautiful maid of Bethulia, who risked her life and honor to save her country from the grasp of the oppressor. The history has always had a strange fascination for me.

CHARLOTTE (*Down left.*) And for me, Monsieur.

DAVID You look, Judith. Let the illusion be complete, read her words. The grand old Biblical language so simple yet so soul-stirring will be an inspiration to me. Read!

90 CHARLOTTE (*Goes up and sits on throne and reads. David goes to picture right.*)

Then Judith standing by his bed said in her heart-- "Oh Lord, God of all power now is the time to help thine inheritance and to deliver them from the enemies that are risen against them."

(*Enter Concierge door right knitting, comes front of tables right.*)

CONCIERGE (*Speaking so as not to interrupt.*) Citizen, one moment, a young man, he looks half starved, insists on seeing you.

DAVID (*At picture.*) I am at work. I can see no one now.

CONCIERGE I told him so, I said you were busily engaged with a model, I asked him to write his name. He would not give it, but he told me to give you this. (*Holds out paper.*)

DAVID (*Coming down right to her, takes it.*) A clever sketch! The head of Marat! Adam Lux, the young artist I was sketching at the wall at the Conciergerie. I will see him.

(*Exeunt David and Concierge right.*)

95 CHARLOTTE (*Seated center on throne.*) “And she smote upon his neck twice with all her might and she took away his head from him.” Death! Dare I give death! Have I that awful right! How many are dead! How many more will die if Marat lives! Why did God give us this example and forbid us to follow it? Oh, spirit of Judith! If God has sent you to me, give me your courage and dispel my doubts!

(*Enter Adam Lux and David.*)

DAVID (*Crosses straight to Charlotte.*) Quick! quick! there is no alternative, I must trust you! This young man--

ADAM (*Coming down right between the door and the easel.*) Charlotte!

CHARLOTTE (*Rising to left.*) Adam!

DAVID (*Center.*) You know each other!

100 CHARLOTTE Yes, we are friends!

ADAM Yes, I am safe here! (*Advancing to right center.*)

CHARLOTTE Safe! What do you mean?

ADAM (*Right.*) I have escaped from the Conciergerie, Monsieur David told me if ever I was free to come to him.

DAVID (*Center.*) Free! My God you are not free! It is as much as my life is worth to have you here.

105 CHARLOTTE In common humanity save him! (*Up to David left center.*)

ADAM I have compromised you, I will go!

DAVID Go? My God! No! You’ve done one desperate thing, don’t do another. Stop! Let me think! You must stay here till dark at least, then I must get you away!

ADAM You are risking your life to save mine?

DAVID Men do that every day.

110 ADAM Who does?

DAVID Anyone who jumps into the water to save a drowning man.

ADAM He only risks his life, YOU are risking the scaffold!

DAVID It is a duty everyone owes to his fellow man.

CHARLOTTE Monsieur David!

115 DAVID (*Crossing front of table right.*) Were you seen to enter?

ADAM (*Center.*) I think not, except by your Concierge.

DAVID That's lucky. Wait here, I will soon silence her.

(*Going right. Exit David.*)

ADAM (*Right center.*) Charlotte, thanks to the kindness of the Abbe Fleuriot I escaped disguised as a workman.

CHARLOTTE They will search for you-- they will find you.

120 ADAM No, I shall be safe here. (*Goes up, looks around, comes down.*) The cannon of the Conciergerie is always fired once when a prisoner escapes, so that the gates of the barrier may be closed. I have not heard it yet. Charlotte how is it I find you here in Paris?

CHARLOTTE Citizen David is an old friend of my father's. He asked me to sit for his great picture of Judith. There is his picture, -- look!

ADAM (*Turning to picture.*) What a glorious picture! How beautiful! (*Turning to Charlotte.*)

Charlotte, do you remember how we parted? Do you remember the words I said: Charlotte, I love you. I asked you then when things seemed brighter for us, to be my wife. My life is forfeited. I cannot ask you to become my wife to-day, -- but say one kind word to cheer me, one word to cheer me -- one word that in my hiding may bring light into my heart, and make me feel, however dark the world without, one blessing will make the universe all bright for me --- the blessing of your love!

CHARLOTTE Adam, when you were taken from me, I knew a sorrow I had never known before, and when I saw your face again I knew a joy such as I had never known. Your voice is music to my ear. My heart beats faster when I hear you say: "Charlotte, I love you!" The light is bright when you are by my side, -- if this be love, I love you, Adam.

ADAM (*Looking into her face.*) To win your love I would lay down my life! (*Bowing over and kissing her hands; holds position till cannon fires.*)

125 CHARLOTTE My heart is yours -- all my poor country spares.

(*One roll of drum. Cannon fired once.*)

(*Left center.*) The cannon -- but one report --- your flight is being proclaimed.

(*Adam goes up right to Marat's picture. Enter David quickly right, crosses to Charlotte center.*)

DAVID All is arranged, Mademoiselle, I have been kept by a stupid person commissioned by the powers that be to bore me about painting a national picture. He tells me one of the deputies is coming at once to see me on the subject.

*(Adam and Charlotte exchange looks.)*

It is getting late, the light is waning. I must ask you to put off your sitting for to-day. Will you do me the favor of sitting for me to-morrow?

CHARLOTTE *(Left.)* To-morrow, perhaps.

DAVID Perhaps?

CHARLOTTE That will depend.

130 DAVID I shall feel obliged.

*(Enter Concierge right door hurriedly.)*

CONCIERGE Citizen! Citizen! Citizen! Jean Paul Marat!

ADAM *(Starts to go down left snatching knife from Bible go to table left.)* My God!

CHARLOTTE Marat! Adam, if he should know your face! *(Up to curtains left center.)*

DAVID *(Crossing to right center.)* Make some excuse to keep him downstairs!

*(Marat coughs outside right.)*

Too late! Too late!

*(Marat enters leaning on arm of Gendarme right center. Gendarme goes right to table. David crosses quickly over to Adam.)*

Here, young man, here is some money. You can fit yourself out with decent clothes. For God's sake be firm. Our lives depend upon it. You are trembling.

*(Charlotte exits through curtains.)*

135 ADAM It is nothing, sir.

DAVID You are faint.

ADAM I am hungry!

MARAT *(Center.)* My services to you, citizen.

DAVID *(Turning to Marat.)* Ah, citizen, but what is the matter? You are all wrapped up this hot July day as if it were midwinter.

140 MARAT I am not well. I have been suffering for some weeks. Is this your lad?

DAVID Yes, citizen. *(Crosses up center watching Marat and Lux.)*

MARAT *(Crosses left center.)* Here, young man, young man! Take my coat, you are shaking-- why, what's the matter?

*(Lux comes behind him, puts hands on Marat's shoulders for coat-- they tremble.)*

DAVID My servant is not well? *(Coming quickly down right center.)*

MARAT *(Turning center up to David.)* Not well, dear me. I must have a look at him. I'm a bit of a doctor myself. True, my talent lay in the horse leech line, but there isn't much difference

between men and brutes, eh? Citizen, David? (*Crosses back left to Lux who has placed cloak on chair and crossed down left.*)

145 DAVID None in his case. (*Aside.*)

MARAT (*Taking Lux by hand.*) Nothing much the matter with him. A good full meal is all that he wants. (*Crosses over to Gendarme.*) Here, I believe that man to be an escaped prisoner from the Conciergerie. I must question him and find out. Is anyone with you?

(*David up center exchanges looks with Adam.*)

GENDARME Two men as usual.

MARAT (*Right center.*) Watch this house. If any man attempts to leave it, seize him. When I go, still watch. If this be the man I believe, I will give him a message to carry to the police. That will be your signal. The instant that he leave the door arrest him. Take him straight to my place. You understand?

GENDARME Yes, citizen.

150 MARAT See that you make no mistakes. That will do, you can go.

(*Exit Gendarme saluting Marat first.*)

(*Taking up mirror.*) Strange escape from the Conciergerie, this morning, citizen, did you hear of it?

DAVID No.

MARAT A young man, a dangerous young man! (*Standing back to Lux, whom he sees in mirror.*) he threatened me, the friend of the people-- got clear away, no one knows how.

DAVID Dangerous, and clever too-- who was he?

MARAT Adam Lux! But the police are on his track; it is only a question of minutes. (*Puts down mirror.*) Before to-morrow's sun goes down, I'll have his head.

(*Lux staggers and knocks knife off table center.*)

What's that? (*Crosses to Lux drawing his pistol.*)

155 ADAM (*Stooping down to pick up the knife with his right hand.*) Nothing, citizen. I was dusting this table and dropped this knife.

DAVID (*Center.*) Stupid fellow.

MARAT (*Snatching knife away and putting pistol back in sash.*) Give it to me. Ha! Your servant is very ill. What an ugly looking knife. (*Crosses center.*) Where did you get it from, citizen?

DAVID (*Center right of Marat.*) An old gypsy gave it to me when a boy and said: "Keep this, guard it well, and one day it will free France."

MARAT Free France! My dear Citizen, your knife has lost its opportunity. France is free! There are no more kings to kill!

*(Marat gives David the knife.)*

160 DAVID There may be tyrants.

MARAT Bogies to frighten children, Citizen, may I write?

DAVID *(Indicating table left and crossing to table right to put down knife.)* Certainly, Citizen, there are pens, ink and paper.

MARAT Thank you. Thank you. *(Crosses to table left.)* I must put David off his guard if he knows this is Adam Lux! No one's to be trusted now-a-days.

*(Writes. Charlotte appears at curtains left center. Adam right of her at curtains.)*

"The bearer of this message is an escaped prisoner from the Conciergerie, arrest him." Marat.

CHARLOTTE You have not a day to live, I alone can save you.

165 ADAM How?

CHARLOTTE Leave that to me.

MARAT *(Sands and seals paper.)* There, that settles him. "To the police, rue St. Michel." You must excuse me, Citizen. Public business, you know. Public business.

*(Rises and crosses center. David comes right of him.)*

But I must apologize, I had almost forgotten the motive of my errand to you. The people, the people-- want a picture a grand picture, the proclamation of the supreme being on the Champ de Mars.

DAVID By Robespierre!

MARAT Robespierre! Robespierre! No, everything is Robespierre to-day. We'll alter history to suit ourselves. I will be the central figure myself. By the time this picture is painted Citizen, there will be no Robespierre. But, come, let's talk it over as we go. *(Takes David left arm, then stops.)* Stay, can you let me have a messenger?

170 DAVID *(With inspiration.)* Certainly, citizen, you can have my man. *(Goes up right changes coat.)*

MARAT Thank you, thank you, young man! Young man!

*(Lux comes left of Marat.)*

Take that message at once to that address.

ADAM *(Looking at paper.)* To the police!

MARAT Now then, go on-- go! go!

ADAM I'm going citizen! *(Crosses quickly to door right.)*

175 MARAT Well, go!

ADAM Saved! Saved!

*(As he passes David at door, exit Lux right.)*

DAVID (*At door right.*) Thank God, I have escaped an adventure for one day? (*Putting on his coat.*)

MARAT (*Center.*) Citizen, will you help me with my cloak.

DAVID Certainly, citizen. (*Crosses over to chair on throne.*)

180 MARAT (*Crosses right and sees picture of Judith.*) Thank you, thank you! Ha! Judith! Judith and Holofernes.

DAVID (*Putting on Marat's cloak and then crossing behind to right of him.*)

Yes, Judith!

MARAT A handsome face, painted from imagination?

DAVID No.

MARAT From life?

185 DAVID Yes.

MARAT I thought so, a handsome face.

DAVID One of the most inspired I have ever painted.

MARAT A handsome face, who is she? What's her name? I'm curious.

DAVID Not one you'd be likely to know, citizen. She is a country girl from Caen.

190 MARAT Caen! Ha! (*Business, tapping forehead trying to remember.*)

A pretty face. Sad dogs, you painters-- rogues, citizen rogues!

DAVID (*Crosses down to table right picks up knife carelessly.*) Citizen, I assure you.

MARAT (*Following.*) Don't deny it, citizen. Women are all alike I had a letter from one of them to-day praying earnestly to see me.

DAVID To see you?

MARAT Yes. Oh, these models! Even I have billet doux. But come- (*Takes David's arm.*)

shall we go? (*Sees knife in David's hand shrinks back center.*)

No, I'll follow you.

(*Noises, voices outside.*)

195 ADAM (*Outside.*) Let me go! Let me go!

GEND (*With others, outside.*) Arrest him! To the Conciergerie!

DAVID (*Right center.*) Who is that?

MARAT (*Center.*) The escaped prisoner from the Conciergerie.

DAVID My God, Adam Lux!

MARAT Tracked, trapped, and taken! I told you it was only a question of minutes. (*Takes David's left arm and crosses over right.*) Another head for the guillotine! Another head for the guillotine!

*(Exeunt Marat and David. Enter Charlotte left through curtains during exit.)*

CHARLOTTE *(Crosses to table takes up knife.)* As Judith killed Holofernes, so will I kill you!

CURTAIN

CHARLOTTE CORDAY

ACT III

SCENE: *Ante chamber of Marat's room. Old oak panelling dark gloomy walls. Diamond pane window's R. 1. E. and door R. 2. E. Long low recessed window, (Diamond pane.) to open out right of flat. Door L. 2. E. Large hooded fireplace L. 1. E. Table and chair right ditto center ditto left against flat Hassock left large pier glass right center. Loose papers on center table Documents, ink, pens, paper, two half sheets. Sand in dish, candle lighted, bottle of wine and large tumbler on table left. Candle lit outside door right. Fire alight.*

*Discovered, Simonne and Marianne.*

1 MARIANNE (*Posing before pierglass right center.*) I tell you no, citizen. I tell you no! Ah, that's better!

SIMONNE (*Enters left cross to center.*) What are you doing there?

MARIANNE Making attitudes before the glass like Marat does before he's going to speak at the Convention.

SIMONNE Don't make a fool of yourself.

5 MARIANNE He won't speak at the Convention for some time. He's too sick.

SIMONNE Hold your tongue, can't you! They never give me a moment's peace! (*Knocking heard door right.*) What with deputies, printers and all sorts of people, I am worried to death! (*A knock.*)

MARIANNE (*Goes up to door right.*) Well, what is it?

PRINTER (*Outside.*) The printer.

SIMONNE Let him come in.

(*Marianne opens door right and locks it again at once. Enter a Printer, crosses center.*)

(*Center.*) Well, what do you want?

10 PRINTER The list.

SIMONNE What list?

PRINTER The usual one.

SIMONNE (*Looking among papers.*) It's not here. I will ask Citizen Marat for it. (*Goes into Marat's room.*)

MARIANNE (*Crosses center right.*) What list?

15     PRINTER The butcher's bill for to-night and to-morrow.  
MARIANNE Oh!  
PRINTER This news from Caen will make things lively.  
MARIANNE Plenty more work for the guillotine!  
PRINTER All the Girondins proscribed.

20     MARIANNE Yes, a clean sweep of the whole lot from Calvados.  
PRINTER They say they are ready to march on Paris.  
MARIANNE Bah, they won't! It won't be the Girondins who upset Marat and the Republic.  
PRINTER They assassinated Bourdon-- (*Raising his voice.*) The whole city is talking of the murder and wondering what patriot's turn will come next. If they murdered Bourdon they may--  
MARIANNE (*Stopping him.*) Hush! Don't speak of murder here. Marat won't have a man about him. One thing he dreads alone-- the assassin's hand. It is a terror to him night and day. Hush, here is Madame, not a word before her.  
(*Enter Simonne left.*)

25     SIMONNE (*Crosses center giving Printer his paper.*) There it is, and this other. It is to be printed in one hour.  
PRINTER (*Examining list.*) In one hour. All the Calvados plotters.  
SIMONNE Citizen Marat wants large letters-- it is to stick up all over Paris.  
PRINTER Good!  
(*Exits. Enter Potin, a barber from Marat's room, with shaving brush and lather dish.*)  
POTIN (*Center.*) I tremble-- I shudder-- I am goosey all over!

30     MARIANNE (*Right.*) Why are you upset.  
SIMONNE (*Left, sits at table and knits.*) What's got hold of you?  
POTIN Well, you see, I was shaving Marat, by the way, I don't say it to flatter myself, but it takes an expert hand to shave Marat-- he has the most uneven face like a map of the Pyrenees and then he never keeps quiet for a moment. He writes while he eats, he writes while I shave him, he writes whilst well, I never saw him in bed, but I will swear he writes whilst he sleeps, does he not, Madame?  
SIMONNE Oh, insolent, get on, what is it?  
POTIN Well, he was sitting in his old chair and pulling the old block up to him that he uses for a table; he takes a pen in one hand and placing his paper on his knees with the other, he addressed me thus-- "Go on." I soaped his patriotic chin, I seized my razor, and taking him by

his patriotic nose, we peruquiers are not like your common barbers, we take hold of the noses of the most illustrious heads. (*Takes hold of Marianne's nose.*) It is our privilege.

35 MARIANNE (*Pushing him away.*) Privileges are abolished.

POTIN Not that one, citizen, not that one! Well, I took him by the nose, as I told you before, and my razor began to go around all the Pyrenean irregularities and numberless difficulties which encumber his chin; I had just scraped acquaintance with a pimple, when all of a sudden his head, which was bent back, fell forward and emitted this cry-- "Ah!" Oh, that "Ah!", I answered with an Oh! The block was behind me. I stumbled and sat down plump on his old leaden inkstand. (*Turns and shows ink on trousers.*)

MARIANNE And Marat?

POTIN Marat! He went on writing as if nothing had happened, and it was not until he wanted to dip his pen in the ink and my sinking on my knees before him that he suspected the danger he had been in. Look-- (*Showing his hands.*) I am still trembling. I shall not be able to shave for a week.

REBULLIET (*Outside.*) No, it is arbitrary despotism.

40 CANNUT (*Outside.*) But, citizen, commissary--

REBULLIET You are an aristocrat!

POTIN Who's that?

SIMONNE (*Rising.*) It is the commissary of the section, Rebulliet.

POTIN My landlord.

45 SIMONNE Just so, he is quarrelling with Cannut, his landlord.

POTIN Oh!

(*Enter Rebulliet and Cannut.*)

REBULLIET Yes, I repeat, an aristocrat!

CANNUT Let me only speak!

SIMONNE Not so loud! Marat is at work-- if he hears you-- (*Crosses up and exits left.*)

50 REBULLIET (*Center, shouting.*) And if he hears me, what then? If the great citizen hears me, do you think I am afraid! Long live Marat! Marat is a great man-- Marat the People's Friend!

POTIN Be calm.

REBULLIET I say--

POTIN The door is shut-- he can't hear you.

REBULLIET Then I'll be calm.

55 MARIANNE What's the matter with you. (*Goes up center to table center.*)

REBULLIET What's the matter? I was going to call a meeting of patriot's this evening in the rooms of our clubs to discuss this rising in Calvados, when my landlord shut the door in my face, -- in my face!

CANNUT (*Coming up to him.*) Citizen Commissary, you owe me three quarters' rent.

REBULLIET Bah!

CANNUT (*Going down right.*) The scoundrel will denounce me. Never mind citizen Commissary, you needn't pay, I'll wait.

60 REBULLIET Very well. I will remember your sacrifice for the country. Potin!

POTIN Citizen Commissary?

REBULLIET I am your landlord!

POTIN Yes, you are my landlord!

REBULLIET You owe me a quarter's rent.

65 POTIN H'm, I owe you a quarter's rent?

CANNUT Yes, you owe it.

POTIN You shut up, this ain't your affair. As Commissary, cousin, what the devil's this got to do with you? (*Business.*)

REBULLIET What!

POTIN H'm! Well, I owe a quarter, this is the date.

70 REBULLIET I want it.

POTIN (*Taking out several notes.*) There!

REBULLIET What's this? Notes-- not much! (*Returning notes.*)

POTIN What?

REBULLIET You were paid in cash this morning.

75 POTIN I?

REBULLIET (*Menacing him.*) By the aristocrat you shave by the month.

POTIN Now, how did he know that?

REBULLIET I am waiting.

POTIN You refuse the paper of the Republic?

80 REBULLIET As a Commissary I accept it, but as your landlord, I refuse it. Come, the money of the aristocrats.

POTIN Oh, my God! Well, there! (*Gives money.*)

REBULLIET That's better.

CANNUT Citizen Commissary, you owe me three quarters rent.

REBULLIET One minute. (*He takes a quantity of notes from his pocket.*) There!

85 CANNUT Notes! Not much!  
 REBULLIET What! You refuse the notes of the Republic.  
 CANNUT No, no, my God! The notes of the Republic, they are worth nothing.  
 POTIN They will do for his wife's curl-papers.  
*(Dronet knocks.)*  
 MARIANNE *(Up at door right.)* Who is it?

90 DRONET *(Outside.)* Two deputies of the Convention.  
*(Cannut, Rebulliet, and Potin go up Center. Marianne opens door right.)*  
 REBULLIET Silence! Two deputies of the Convention.  
*(Enter Dronet, Chabot right. Enter Simonne left.)*  
 CHABOT Can we see Citizen Marat?  
*(Cannut, Rebulliet and Potin bow very low.)*  
 SIMONNE Enter, Citizens.  
*(They cross and go into Marat's room, Simonne follows.)*  
 POTIN *(In half whisper.)* Dronet, Chabot, at Marat's house!

95 REBULLIET Damme yes! If Marat can't go to the Convention, the Convention must put itself out to come to him.  
 CANNUT The door is open. *(Has crossed behind to door left stops and listens.)*  
 REBULLIET *(Spinning Cannut round right he collides with Potin.)* Come, no spying!  
 POTIN *(Center Cannut right.)* You fool, you and your landlord, were near breaking my dish.  
*(Voices in Marat's room.)*  
 REBULLIET Oh ho! High words! *(Listening at door left.)*

100 CANNUT *(Crossing left pulls Rebulliet away by his coat-tails.)* Come, no spying.  
 POTIN Silence!  
 SIMONNE *(Entering left.)* What are you doing here, get out!  
*(Everyone listens. Voices heard all raised together, then Marat's above all.)*  
 POTIN The citizen is angry! Get out!  
 REBULLIET & CANNUT Get out!  
*(Exit Potin right.)*

105 SIMONNE What are you doing here? Get out!  
*(Crosses left and exits left.)*  
 REBULLIET That's what I said to them! Get out!  
*(Exeunt right Rebulliet and Cannut. The voices grow louder! Marat enters, preceded by the deputies who cross right.)*

MARAT (*Leaning on Simonne.*) Simonne! Sick-- ill-- dying-- Not go to the Convention! I'll have their heads. I'll have their heads!

DRONET (*Right.*) But to denounce so many to the Convention. It is impossible, what shall we do?

MARAT (*Furiously.*) Obey! (*Crosses to chair left. Simonne lowers him into it gently.*)

110 OMNES Be it so, Citizen! Good evening!

(*Exeunt Dronet, Chabot, and Marianne.*)

MARAT Sick-- ill-- dying, not go to the Convention. I'll have their heads! I'll have their heads!

SIMONNE (*Crosses to door right locks it, returning immediately to Marat.*) Jean!

MARAT (*Irritably.*) Well, what?

SIMONNE (*Putting hands on his shoulders caressingly.*) You are ill. Remember what the Doctor said. You are to be quiet, you must not go to the Convention.

115 MARAT (*Shaking her off roughly, crouching before fire.*) Must not who will stop me!

SIMONNE I!

MARAT (*Violently and angrily.*) Go away-- woman!

SIMONNE But listen--

MARAT (*Angrily, taking up paper writing.*) Go away, woman! I'm sick, you worry me.

120 SIMONNE (*Center left.*) Think what you do, are you mad, you are not strong enough. France needs your strength, if not for her, for me!

MARAT Leave me alone, woman, you worry me.

SIMONNE Beware the thing you do to-day.

MARAT What do you mean?

SIMONNE France is glutted with the blood you have shed. You ask one hundred thousand heads-- you condemn to-day those men of Caen, these men of Calvados. The floor of blood in France will rise and overwhelm you. Assassins that reached Bourdon may reach you too.

125 MARAT (*In terror, dropping document.*) The assassin's hand!

SIMONNE Marat! Can nothing persuade you? Why won't you listen to me? You know I love you. My love is unselfish. Don't go to the Convention. The people are beginning to weary of this reign of terror. There is madness in the air. You have enemies. So had Bourdon!

MARAT Bourdon!

SIMONNE What they did to him, they will try and do to you. Your life is not safe in the streets. Here, there is no danger.

MARAT (*Turning in chair to fire, reading paper.*) Here there is no danger! Here there is no danger!

- 130 SIMONNE (*Crosses to chair right and knitting.*) I may be stupid, but I have presentiments that fill me with a nameless dread, haunt me, even while I sleep. Every night a dream, always the same, I see a shadow that I would grasp but it escapes me, and tries to strike Marat! (*Drops knitting.*)
- MARAT Ha!
- SIMONNE A shadow which passes, strikes and vanishes. Sometimes I cling with both hands to this shadow, and then a Heavenly face turns to me, it is an angel.
- MARAT (*Rising.*) Ah, an angel!
- SIMONNE And when I wake, I fear some day the shadow may take shape and be a woman.
- 135 MARAT (*Crosses to her right and shakes her by the shoulder.*) Wake up woman, you're falling asleep. So it's only a silly dream that frightens you? (*Crossing center coughing violently.*)
- SIMONNE No!
- MARAT (*At table left.*) No!
- SIMONNE I received this letter an hour ago. (*Crosses to left holding out note taken from her bosom.*)
- MARAT Give it to me. (*Takes letter eagerly, draws candle close up and reads, sitting.*) "I come from Caen. Your love for France makes me presume that you will hear not without interest the unhappy events in this part of the Republic. I will call on you in one hour. Be good enough to receive me and to grant me a moment's hearing. I can put you in the way of rendering a great service to the Republic." "Charlotte." (*Speaks.*) Well! (*Marat signs letter and dries ink with sand.*)
- 140 SIMONNE It is from Caen where the refugee Girondins are. Caen is the hot bed of insurrection.
- MARAT (*Turning to fire and reading letter.*) All the more reason to try and find out the plots going on there. This letter is from a Patriot. It may be the means of doing some great service to the Republic.
- SIMONNE Perhaps you are right! But I cannot help it. Remember it is known that you have condemned all these men to the scaffold.
- MARAT (*Turning violently.*) They would have my head. I'm in power I'll have theirs. (*Knock.*)
- Who's that? Who's that? (*Clutching table in agony of fear. Marianne at door.*)
- SIMONNE (*Crossing to door right in terror.*) Who's that?
- 145 MARIANNE (*Outside, Simonne, opens door.*) It's only me. (*Enters.*) There is a young woman who has already been here three times. The portress refused to let her come up. She has just written this note to citizen Marat.

MARAT Give it to me.

*(Simonne takes letter, crosses left puts it into Marat's hand. Reads it over his shoulder.)*

"I have written to you, Marat, have you received my letter? I cannot believe you will refuse me your door. I repeat to you, I come from Caen." *(Speaks.)* From Caen-- again from Caen, why it's in the same handwriting. "I am persecuted for the cause of liberty. I am unhappy and my sorrows give me the right to your protection! Charlotte." *(Speaks.)* Is the girl here? *(Signs and dries letter with sand.)*

MARIANNE *(Center right.)* No, she walked away.

MARAT *(Turning to Marianne.)* Run after her quickly, bring her back.

SIMONNE *(Crosses to Marat left.)* It is from Caen. What folly is this?

150 MARAT I will see her here. *(Shaking sand from paper on floor.)*

SIMONNE *(Behind Marat, holding his shoulders.)* Oh, why! Why! It is nothing! Let me persuade you, Rest-- you are ill- feverish! The doctor ordered you rest. Your bath is in the next room ready for you. I can see this girl and hear all she has to say.

MARAT *(In a rage, striking table.)* Do as I bid you, I tell you I will see her here!

SIMONNE *(Crossing to door right.)* I alarm myself needlessly. *(Exit right.)*

MARAT *(Coughs, wraps gown around him and shivers.)* How cold it's grown! How cold it's grown! Come, you can give me warmth! *(Draws bottle to him and pours out wine, drinks.)* You can give me blood! *(Drinks.)* Warm blood. *(Puts glass down!)* Red like that other. *(Turns in chair towards center.)* Dripping from the knife of the guillotine. *(Looking up!)* but the blood of the people, not the blood of powerless nobility and Kings! kings! Kings! *(Rising with great effort, holding on to chair.)* There are no kings in France to-day. The guillotine is king of France! I am the guillotine! *(Extending figure and left arm to full height.)* I have-- *(Action with left hand horizontally.)* lopped away the rotting branches of the Monarchy. *(With disdain.)* and left the *(With great pride.)* people all the sap to nourish their withering stem. *(Coughs.)* Women-- *(Looking towards the door.)* weak silly women with ugly-- *(Lowering himself into chair.)* dreams of death and murder, murder! How I hate the word, and yet it haunts me, always. Always! *(Looks around cautiously.)* Come, you can drive-- *(Raises glass again.)* it away! You can drive it out of my head, out of my heart, do you hear me? *(Leaning on elbows with glass in left hand his right hand shaking against it, as he speaks.)* Drive it away! Drive it away! You're my slave, but you shall never be my master! Drive it away, I hate it! I hate it! I fear it!

*(Bell.)*

What's that bell, the bell for the guillotine?

*(Bell once.)*

Ring out! ring out! *(Rises and goes to window in right flat.)* You're music to my ears, music! music! *(Voices in street shouting and jeering.)* What's that, their voices, their voices! *(Crouching down into glow of fire center.)* What's that they say, what's that they say, I hear them I hear them too sometimes at night when I'm alone. *(Clutching fearfully with left hand at his gown.)* And then I see them as they pass along. *(Pointing with right hand.)* How proud, how pale they look! *(Dropping hands together center.)* How splendidly they die, curse them! Curse them! *(With emphasis.)* And then I see-- *(Pointing along from left to right.)* them one by one as they mount-- *(Indicates each step of the ladder with finger.)* the fatal steps-- and then the proud heads bow-- *(Lower hand.)* and then-- *(Raises right arm full height.)* the great knife falls-- *(Lets hand fall suddenly, both hands pointing out.)* and then the blood, the blood-- I love to see the blood! It makes me drunk! *(Clutching throat.)* It makes me mad! I love to see the gutters run red. *(Both hands extended left moving hands right.)* And the great river red-- all, all red! *(Rising to full height arms extended. Coughs violently, and collapses on back of chair left.)* Marat die! Marat can never die not while there's blood, *(Reaching for wine.)* in France! to keep my veins warm alive *(Sinking into chair left.)* never unless-- unless-- *(Puts glass away just as about to drink.)* What was that she said! They killed Bourdon! The hand-- *(Reaching out right arm and hand over table.)* that reached Bourdon might strike Marat-- *(Right hand clutching breast.)* no, no, I'm safe here! *(Clutching gown round him and drawing the candle up to him, rising with great effort, leans on end of table coughing horribly. Calling Simonne as he staggers towards the pierglass in which he sees reflection.)* There's nothing but women here, women can't strike-- women can't strike! Simonne! Simonne! *(Screams out and drops the candle. He falls his full length in front of the glass screaming save me.)* What's that, a man! You come to kill-- you come to kill-- save me! save me! save me! What's that-- Simonne! Simonne! Simonne! Ah!

*(Enter Simonne, with a candle, she stands motionless finding no one strikes him, raises himself up gradually sees Simonne's feet, then her dress, clutches her hand and drags himself gradually up to his knees, she holds the candle between him and the glass. He half faints on her arm, she supports him in her left arm; he catches her wrist and the candle, moving away he sees himself in the glass. The truth dawns on him. He slowly rises pointing in glass with his right arm, clutching his clothes round with his left; crosses slowly backward to center, still pointing; begins to laugh hysterically, the laugh increases as he crosses left breaks into a frightful cough as he exits left.)*

Ha, ha, ha!

*(Exit Marat. Enter Marianne.)*

155 MARIANNE The young citizen is here!

SIMONNE Admit her! *(Putting candle down on table right picks up Marat's candle, lights it, and puts it on table left and stands there.)*

MARIANNE *(At door right.)* Come in, girl, come in!

*(Enter Charlotte.)*

CHARLOTTE *(Crosses right center up near glass.)* The citizen Marat?

SIMONNE *(At table left standing.)* He is resting, what do you want?

160 CHARLOTTE *(Center.)* I can wait!

SIMONNE Cannot you tell me what brings you here?

CHARLOTTE I regret I cannot confide my secret to anyone.

SIMONNE Your secret?

CHARLOTTE I have written two letters to the Citizen Marat.

165 SIMONNE *(Indicating letters on table left.)* They are here!

CHARLOTTE He has not read them?

SIMONNE I read them to him. You see some part of your secret is known to me.

CHARLOTTE You know then I come from Caen. My country is a prey to civil war, the safety of France, perhaps depends on this journey. You say the citizen is resting. Good-bye, I will go! *(Crosses to go right. Marianne steps in front of door right quickly.)*

SIMONNE Stay! Marianne you may go!

*(Exit Marianne right.)*

Stay! No!! this girl, so beautiful, whose face breathes sweetness, goodness, whose words, no, it is impossible. Wait, you shall see the Citizen Marat. *(Exit Simonne left.)*

170 CHARLOTTE His friend! *(Looking after her.)* God! I did not come to strike two hearts at one blow!

*(Noise of tumbrils, voices and jeers in the street below. Charlotte rushes up to window in flat right throws it open. The red glow is turned on her face. Shouts kept up until change of scene.)*

The tumbrils! More victims, more blood-- Marat's butchers can do his work. *(Turns towards audience.)* Oh, God of Judith, strengthen my arm to do thine.

SIMONNE *(Outside.)* Girl, girl! *(Enter Simonne left crosses to table right takes candle, shades it with left hand crosses left as she speaks.)* Enter Citizen. *(Exit Simonne.)*

CHARLOTTE *(Alone center drawing knife from her bosom.)* Marat, may your sins be forgiven you, your day of reckoning is at hand.

## DARK CHANGE

SCENE 2: *Marat discovered in the bath writing at table left. Enter Simonne right with candle.)*

1 SIMONNE The young citizen who would render a great service to France.

MARAT *(Still writing.)* Let her come in.

*(Simonne turning to door right as Charlotte enters)*

*(Glancing up, motions Simonne away with his pen, with irritation)* Leave us, Simonne.

*(Exit Simonne.)*

These two letters are from you? *(Taking up two letters. He does not look at her.)*

CHARLOTTE *(Still up right at back.)* Yes!

MARAT *(Leaning on table and writing.)* Your name?

5 CHARLOTTE Charlotte!

MARAT Charlotte?

CHARLOTTE Charlotte Corday.

MARAT Charlotte-- *(Writing.)* Corday. *(Then turning looks at her.)* Judith! David's Judith!

CHARLOTTE Yes, Judith!

10 MARAT The model, what a pretty face, what can I do for you?

CHARLOTTE I come from Caen.

MARAT From Caen? *(Turning quickly to write.)* Sit down, mon enfant! *(Motions her to chair right.)* Sit down.

CHARLOTTE I knew the Girondins and all their secrets.

MARAT What are the traitors doing at Caen? A dangerous place just now.

15 CHARLOTTE Do you fear it, citizen?

MARAT *(Stopping writing.)* I? What a strange girl! Well, what do you want with me? *(Gruffly.)*

CHARLOTTE I have come to warn you of a plot. *(Crosses down center into light from right window.)*

MARAT A plot! Ha, ha!

CHARLOTTE Against your life!

20 MARAT Against my life! *(In great terror.)* Simonne was not wrong! Quick, the names!

CHARLOTTE There is but one!

MARAT One?

CHARLOTTE Chosen out of many!

MARAT Chosen by whom?

25 CHARLOTTE By a great Power.  
MARAT His name?  
CHARLOTTE You do not know him.  
MARAT His power is not as great as mine.  
CHARLOTTE The greatest power is that which strikes.

30 MARAT Then that is mine-- who dares to strike Marat?  
CHARLOTTE One whom I know.  
MARAT Give me the name.  
CHARLOTTE First give me a pardon and pass from France for a dear friend whom you have condemned to the guillotine!  
MARAT Conditions, eh? Well, who?

35 CHARLOTTE Adam Lux!  
MARAT Adam Lux? A lover, eh? (*Insolently turning to Charlotte.*) Well, what proof have I that when I give you the pardon you will give me the truth.  
CHARLOTTE Look me in the face!  
MARAT (*Reaching out to touch her.*) That is not hard.  
(*Enter Simonne.*)  
(*Savagely, turning to table.*) What d'ye want? What do you want?  
SIMONNE An officer of police, he would see you.

40 MARAT Well, let him come up, stand back. (*Motions Charlotte back up center.*) Stand back.  
(*Enter Officer right comes down quickly right center, salutes.*)  
Well?  
OFFICER We have arrested the prisoner Adam Lux, what shall we do with him?  
MARAT Bring him here?  
OFFICER And then?  
MARAT To the Conciergerie.

45 CHARLOTTE (*Coming down center.*) And then?  
MARAT We shall see, that will depend on you.  
(*Enter Printer right.*)  
Well, well, what d'ye want? what d'ye want?  
PRINTER Citizen, here is the announcement for the walls, here the lists for the guillotine.  
(*Crosses to Marat holding out papers.*)  
MARAT The guillotine! (*Chuckling.*)  
CHARLOTTE (*Center.*) The guillotine! Oh!

50     MARAT The guillotine, read them, read them!

          PRINTER (*Crossing back to table right in light of candle.*) Petion, Laurent, Barberaux, Vergniaud, Andemine, Marquise de Bruneville--

          CHARLOTTE A woman!

          PRINTER Amelie de Bruneville!

          CHARLOTTE A child! My playmate!

55     PRINTER Francis Ci devant de Corday D'Armont--

          CHARLOTTE My father!

          (*Making movement towards the paper, printer snatches it away.*)

          PRINTER (*To Marat.*) Shall I take the list to Citizen Fouquier Tuiveille for his signature?

          MARAT No, give them to me. Come back again for them in half an hour! That will do-- go!

          (*Exit Printer. As he reaches the street, the mob cries, "The lists, the lists, long live Marat. The friend of the people."*)

          (*Reading.*) Petion, Vergniaud, Marquise de Bruneville, François ci-devant de Corday d'Armont!

          CHARLOTTE There is yet one other name you must excuse.

60     MARAT My bargain with you was for one head alone, your lover's.

          CHARLOTTE I must have another's-- my father's.

          MARAT (*Indicating list with pen.*) So Charlotte de Corday d'Armont, an aristocrat! You shall have neither! (*Slams it down on table.*) You come from Caen the seat of the rebellion to trick me into giving you a pardon for your father and your lover with some silly story of assassination! Who dares assassinate Marat? (*Turns to table to write.*)

          CHARLOTTE The knife of the avenger of all France's wrongs is at your heart. I have promised you the name of that avenger, but I will not give it to you until the pardons for my father and Adam Lux are in my hands.

          MARAT (*Turning over.*) If I refuse.

65     CHARLOTTE The sun is setting, Jean Paul Marat, and with it sets your life. Before it's dawn your soul shall stand for judgment before an outraged God. (*Extending her full height, and right arm raised to Heaven.*)

          MARAT I fear no God, no man, no devil. You come from Caen. (*Taking up list.*) Before the sun goes down the list of the proscribed, (*Indicating list with pen in right hand.*) you men of Caen will be upon the walls of Paris, within the month, I'll have their heads. For you-- the walls of the Abbaye prison shall hold you fast. Once within them I'll wring from you if plot there be the names of those concerned in it. (*Turns to write.*)

CHARLOTTE I have no fear of death.

MARAT Your father's life! (*Indicating list.*)

CHARLOTTE Merciful God!

70 MARAT Your lover's! (*Indicating list.*)

CHARLOTTE Help me, just Heaven!

MARAT My hand alone can kill or save-- which shall it be?

CHARLOTTE His hand alone!

MARAT The names or else!--

75 CHARLOTTE Or else?

MARAT By God their heads! (*Turns to sign list.*)

CHARLOTTE Blasphemer, stay! (*Advancing to Marat drawing dagger from her bosom conceals it behind her.*)

MARAT How dare you! (*Angrily, but half afraid.*)

CHARLOTTE How dare you call on God! That God not one of whose commands but you have broken. Thou shalt not steal! You've robbed his altars and despoiled our land. Thou shalt not kill, you've killed a king and shed a nation's blood. God, King and country, now shall be avenged! Your day is ended. I am your life's amen! (*She stabs Marat.*)

80 MARAT (*Shrieks, half rises, falls back.*) Help! Ah!

CHARLOTTE (*After Marat falls back, throwing away her knife.*) Now let the land have peace!

CURTAIN

CHARLOTTE CORDAY

ACT IV

SCENE: *In the conciergerie, centre large barred gates opening on to corridor, L. I. E. Archway with double barred doors through which is seen a dimly lighted corridor lit by a hanging oil lamp. R. I. E. an archway with steps apparently leading up. Left up stage, easel with painting of Charlotte Corday, table with paints, brushes, etc., left down stage, rough wooden stool. Center rough chair. Right center rough bench. Left through gates, in corridor a rough bench, crucifix and stoop in flat right. The scene must be gloomy and oppressive. Lights, white and yellow in front, red in corridors. Lime:- Yellow in gallery in front.*  
*Discovered, Potin and Madame Richard.)*

1 RICHARD (*Seated down left on stool knitting.*) Go on! Go on! Poor girl, tell me before she comes.

POTIN (*Seated on chair center.*) It seems, Madame Richard, there was a frightful scene. After Mademoiselle Corday stabbed Marat, in the bath, the women of his house bearing his cries came rushing in and flew at her. She tried to pass out but was knocked down with a chair and trampled on by the infuriated woman. The guard came pouring in and down the street the news flew like wildfire that they were killing the People's friend. When the Gendarmes came she was seized and bound so tightly that the rope cut her wrists. When they led her to the carriage which was called to drive her away, she faced the howling mob in the glare of the torches for a moment, and then poor thing, she fainted.

RICHARD Bah! She was only a woman after all. And Marat?

POTIN They lifted the livid People's friend from his bath and laid him on his bed. But he had spoken his last! He will sign away no more lives!

*(Enter Guard smoking short pipe, through gate left which he unlocks.)*

5 GUARD (*Giving permit to Potin.*) The Citizen David has a permit to pass and see the prisoner Charlotte Corday.

POTIN All right, let him come in.

*(Business. Guard goes to gate and opens it. Enter David cross center. Mme. Richard rises, curtsseys and sits again. Exit guard looking gate, sits on bench in sight of audience all through the scene.)*

This is the place, Citizen. (*Goes left.*) I will leave you as I have to prepare my people for this evening.

DAVID What, Potin, from Caen?

POTIN (*Looking at permit.*) M. David!

DAVID What brought you here?

10 POTIN (*Left.*) I am in charge of this corridor. I came to the conclusion my only chance to keep out of prison was to get into it. So I used my influence with the committee of Public Safety and got appointed to his place as warden-barber.

DAVID There isn't any shaving here, is there?

POTIN No, the guillotine shaves all the customers here.

DAVID I am ordered here by the convention to see a picture.

POTIN Oh! there it is!

(*David crosses up left.*)

It's a fine painting.

15 DAVID What do you know about it?

POTIN (*Crosses right.*) My father was a painter!

DAVID Indeed?

POTIN An animal painter.

DAVID What was his name?

20 POTIN Potin!

DAVID Potin, Potin-- never heard of him. What did he paint?

POTIN Boars and dogs!

DAVID Boars and dogs.

POTIN Yes, blue boars and yellow dogs.

25 DAVID Is he alive?

POTIN No, he's dead.

DAVID They'd have made him Minister of Fine arts, if he'd lived. (*Goes up to Picture.*)

POTIN (*Sits center left.*) The story goes in the village that one day he painted a dog so naturally, that it bit him and he died.

DAVID (*Looking at picture.*) Poor girl! One of Jacques. He shows his heart in every stroke of it.

30 POTIN He must finish it to-day, or he'll be too late!

DAVID There is no hope?

POTIN None, poor thing, she asked that her picture might be painted for her friends and that she might name the painter.

DAVID It was a wonder they granted the request.

POTIN He is to come here to finish it after--

35 DAVID After?

POTIN (*Indicates off left at back.*) After they have done with her there. They won't take long. President Montane named Mons. Chevaux de la Garde to defend her, but she confessed, everything and said such and act as hers called for no defense.

DAVID When will they carry out the sentence?

POTIN (*Looking off left.*) To-night.

DAVID So soon?

40 POTIN Yes, citizen, this is an hotel where they clear out the lodgers quickly. (*Goes up right and to center.*)

DAVID They have ordered me to paint a picture of the scene and see that sketch. My Judith! Judith indeed! I little thought this four days ago! Oh, (*Goes up left.*) This place is oppressive! (*Noises off.*) What is that?

POTIN That passage leads to the Palais de Justice! The prisoners come that way. It's only about twenty steps up.

DAVID She will come this way?

POTIN Yes, look!

(*Charlotte passes with Chevaux de la Garde and soldiers center from left.*)

45 DAVID (*After Charlotte has passed up left.*) I shall see her! Strange the models for both my pictures will never sit to me again. Marat! Corday! It is fate! Pale flower of womanhood! Sealed heart that God alone can read, pass on in your fantastic dream to the frightful climax of your fate.

(*Enter Guard left after unlocking gate.*)

GUARD An order, Citizen. (*Giving order to Potin, exits left.*)

POTIN (*Reading order left.*) Abbe Fleuriot, Citizen Corday d'Armont! Poor Citizen Corday d'Armont, it is a wonder they permitted her to see him! Citizen, I must leave you here. The Abbe Fleuriot has heard, and is waiting to see Mademoiselle Corday. Oh, you'll be quite safe, you can't get out.

(*Exit Potin, looks gate and sits on bench. Enter soldiers right. Charlotte and Chevaux de la Garde.*)

CHARLOTTE Monsieur David!

DAVID (*Meeting her left center.*) Mademoiselle! Your time is too sacred for me to intrude upon you now! Posterity will acquit you of a crime in an act prompted by such nobility of aim and crowned by such heroic self-sacrifice!

50 CHARLOTTE Monsieur David, you will finish your Judith from memory.

DAVID From memory, yes!

CHARLOTTE God has blessed me as he blessed her, let that thought inspire you. Farewell, Monsieur. (*Gives him her hand which he kisses.*)

DAVID Greater than Brutus! (*Crossing over to gate left.*) Strange her father's words, "Children become the parts they play."

(*Exit David. Guard unlocks and opens gates. Guard locks gates again.*)

CHARLOTTE (*Turning right to de la Garde.*) Monsieur Chevaux de la Garde, I wish to thank you for the courage you have displayed in defending me.

55 CHARLOTTE (*Crossing to her.*) And I, Mademoiselle, to congratulate you on your dauntless self-reliance and uncomplaining fortitude.

CHARLOTTE My judges confiscate all that I possess, but I will give you a greater testimony than money of my gratitude. I ask you to pay my prison debts, and I count on your generosity.

CHEVAUX Mademoiselle, it is a privilege I shall ever cherish.

CHARLOTTE (*Giving her hand, he kisses it reverently.*) Farewell, and may God bless you.

CHEVAUX He has blessed me, Mademoiselle, in permitting me to be of service to you.

60 CHARLOTTE Farewell, Monsieur. (*She turns up center, leaning against gate.*)

CHEVAUX (*Right.*) Oh, fair young Charlotte. Emerging from her seclusion suddenly like a star to gleam for a moment, and in a moment to be extinguished. Cruelly lovely, half angelic, half demoniac girl. History will look forever fixedly at you and wonder.

(*Exit Chevaux right. Enter Potin with Abbe left. Guard business as before.*)

CHARLOTTE Father!

(*Potin stands up left.*)

ABBE Charlotte, my child.

CHARLOTTE (*Center.*) Madame Richard, I have a favor to ask, will you grant me a few moments alone.

65 RICHARD (*Seated left.*) Citizen, you ask much.

CHARLOTTE If I ask more than you can grant, tell me.

RICHARD I haven't got the heart to refuse her.

POTIN (*Advancing down left.*) I'll take the responsibility upon myself, you can watch from here.

*(Indicates corridor left. Exit Richard left. Guard shuts gates, locks them and sits with Madame Richard on the bench in sight of the audience. Potin takes soldiers off right.)*

CHARLOTTE Father, why are you here?

70 ABBE *(Crossing to chair center and sitting.)* To shrieve you, to save you. *(In undertone.)*

CHARLOTTE Me?

ABBE Kneel, Charlotte, kneel!

CHARLOTTE *(Center.)* I have no need. I am God's instrument.

ABBE Kneel, Charlotte, for my sake.

75 CHARLOTTE *(Kneels right of Abbe.)* For your dear sake.

ABBE When they take you from here there is one chance of safety. Your friends from Caen are many and resolute and have determined on your escape.

CHARLOTTE Father!

ABBE They know the route the death cart is to take between the prison and the place of execution, and this route you will not pass beyond a certain point.

CHARLOTTE 'Twas I that killed Marat.

80 ABBE By whose instigation?

CHARLOTTE By no one's.

ABBE Who tempted you there?

CHARLOTTE His crimes. I killed one man to save 100,000. A villain to save innocence. To give repose to my country. I never wanted courage.

ABBE Courage?

85 CHARLOTTE By courage I mean the power that enables me to sacrifice myself to my country.

ABBE Do you think then to have killed all the Marats?

CHARLOTTE No, but this one dead, the others will perhaps fear; the leader of Anarchy is no more. France will have peace.

ABBE At what price, Charlotte?

CHARLOTTE At the price of a life.

90 ABBE Judge of judges, before whom she stands, if this be crime, accept her expiation.

*(Charlotte and Abbe rise.)*

GUARD *(Outside.)* Charlotte Corday.

*(Enter Chabot from left. Business usual with gate.)*

CHABOT *(Left.)* Charlotte Corday, the tribunal has awarded you death. Your sentence is to be carried out to-night.

CHARLOTTE Citizen Deputy, has the Tribunal condemned me to die by the guillotine, or to be thrown to a maddened people to be massacred?

ABBE (*Center.*) What does she say?

95 CHABOT (*Left.*) I do not understand you.

CHARLOTTE (*Right center.*) If the Tribunal has not come to some bargain with the people to throw me to them as a prey to their revenge, I ask that my escort be doubled, and that the route be changed by which the death part is to pass!

ABBE (*Turning up stage center.*) Unhappy girl!

CHABOT Why?

CHARLOTTE Because in the midst of a preconcerted riot they will seize me and put me to death.

100 CHABOT (*Turning to gate.*) Madame Richard, let the officer of the guard go at once to the Governor of the Conciergerie. (*Turning to Charlotte.*) Do not fear. Your escort will be strong enough to resist any attempt, and on the other hand, you will not pass the way you are waited for.

(*Exit Chabot. Guard business as usual at gate left.*)

ABBE (*Coming down center.*) Charlotte, what have you done?

CHARLOTTE (*Right.*) Father, I do not wish to live.

(*Enter Potin right. Guard business at gates.*)

POTIN (*Stands up left.*) Mademoiselle, your sister Rose and your father.

(*D'Armont and Rose enter. Rose stands for a moment, sees Charlotte and crosses to her.*)

ROSE Charlotte!

105 CHARLOTTE (*Taking her in her arms.*) Rose!

D'ARMONT (*Crossing to Charlotte.*) Charlotte!

(*Charlotte falls into his arms; Rose kneels crying at Charlotte's feet right.*)

CHARLOTTE Father, I had hoped you would come!

D'ARMONT (*Left of Charlotte.*) They would not give permission until after the sentence was pronounced. (*Sobs on her shoulder.*)

CHARLOTTE (*Leading him to bench right. He sits; Rose kneels right of Charlotte.*)

Don't father, don't father! I beg of you to forgive me for having disposed of my life without your permission. I have avenged many innocent people -- I have prevented many other disasters! I had hoped to have remained unknown, but now I see the impossibility of that.

(*Bell tolls. Enter Chabot, Guard, Gendarmes, Executioner, and Mme. Richard.*)

110 CHABOT (*Holding out warrant.*) Charlotte Corday.

CHARLOTTE What is there yet to do?

CHABOT (*Indicating red dress held by Mme. Richard.*) The badge of the murderer!

CHARLOTTE (*Shrinking-- recovering.*) Is it necessary?

CHABOT It is necessary.

(*Mme. Richard advances and puts dress on Charlotte. D'Armont sobs; Rose falls in his arms; turning to Abbe, who comes down left of Charlotte, she says:*)

115 CHARLOTTE (*To Abbe.*) Father, farewell; a word that must be spoken!

(*Mme. Richard goes up, sits right at back and knits. Abbe goes up after blessing Charlotte and stands reading Missal.*)

D'ARMONT Charlotte-- my Charlotte!

CHARLOTTE (*Turning right D'Armont sobbing, advances and takes Charlotte in his arms.*)

Father, do not speak! Hold me to your heart, but do not speak! On that dear worn cheek I see a history I dare not read. I would be firm unto the end! (*D'Armont releases himself from Charlotte and goes up right, weeping, back to audience.*) Rose! (*Rose crosses to Charlotte and falls in her arms.*) My dear sister, you, whom I love with all my heart-- what can I give you? Oh, banish not my name from your dear lips, because it pains awhile in naming it. Let not your heart efface my memory but keep my place in it forever green, all hung with the immortelles of your love. (*Releases Rose who, weeping, goes up to d'Armont who has turned to received her.*) Sirs, I am ready!

(*Turning to Chabot. Chabot points to Charlotte as he turns and looks at the Executioner. The Executioner advances to Charlotte, takes her left hand, passes a rope already noosed over the wrist, then crosses behind her, takes her right hand and ties it to the left. Takes the end of the rope and stands a little behind her, left, putting hand on her left shoulder, and turns quickly left. Abbe comes down left, turning to Charlotte and holds up the crucifix, as Charlotte turns to go.*)

(*Turning to d'Armont.*) Father remember this: "The shame is in the crime-- not in the scaffold." One day the people will rejoice at being freed from a tyrant, and will say:- "God bless her, the blow she struck was just."

France and Liberty!

(*Drum.*)

CURTAIN

CHARLOTTE CORDAY

EPILOGUE

CHARLOTTE And now to speak the saddest of all words -- farewell!  
In it, there's comfort and Eternity!

*(To Abbe.)*

Have mercy, dearest Father, spare me now.  
Our lips may touch; in happier days my head  
Has rested on thy bosom. Speak no more!  
Along the sad worn channels of thy face  
I see a grief too eloquent for words!  
Speak not, thy daughter would be firm in death.

*(To d'Armont.)*

Remember, me sweet Rose, because our lives  
Have been from early childhood intertwined.  
Why should the briar beat against the bloom,  
And scatter down the blossoms of your life.  
Sirs -- I am ready. Oh, remember this  
The shame is not the scaffold but the crime.  
Believe me in the after time this day,  
Will be to France a glorious memory,  
And children yet unborn will rise and say,  
"God bless her, for the blow this woman struck,  
Was struck for love of France and Liberty!"

## NOTA AL TESTO

### 1. Storia del testo

La genesi e lo sviluppo redazionale di quest'opera sembrano destinati a rimanere oscuri. Non sono mai stati svolti studi filologici su Kyrle Bellew come autore di teatro, e, più in generale, anche la bibliografia sulle personalità del mondo teatrale tra fine Ottocento e inizio Novecento sembra aver dimenticato questa figura. Come verrà ampiamente argomentato nel commento, il testo di *Charlotte Corday* pare essere meno interessante della sua messa in scena, e della sua relazione con il contesto culturale. Nonostante ciò, costituisce una finestra sul panorama teatrale dell'epoca, e, come si leggerà più avanti, perfino un testo così marginale rispetto a qualsiasi canone teatrale ottocentesco può presentare elementi problematici che varrebbe la pena analizzare.

Per quanto riguarda la trasmissione del testo, esso non solo non fu mai mandato a stampa, ma ce ne sono pervenuti soltanto due esemplari: entrambi dattiloscritti, sono conservati rispettivamente alla biblioteca dell'università americana di Harvard, e l'altro nell'archivio del Victoria & Albert Museum di Londra. Difficile sperare in un ritrovamento dei manoscritti originali: l'autore non aveva eredi al momento della sua morte, avvenuta nel 1911, se non l'amico Frank A. Connor<sup>399</sup>. Quest'ultimo donò molti degli averi lasciati da Bellew a diversissime istituzioni, e moltissimi di questi beni sono oggi perduti. Risulta quindi impossibile rintracciare qualsiasi manoscritto dell'autore, se non delle lettere conservate presso alcune biblioteche americane.

La prima dell'opera fu nel 1894 a Calcutta, in India. Per molto tempo, il testo rimase anonimo, tanto che le recensioni sui giornali dell'epoca riportarono diverse congetture sull'identità vera dell'autore (cfr. commento). È evidente che l'effetto desiderato da Bellew fu quello di una prima recezione del testo non associata al suo nome; essendo un attore prima che un drammaturgo, Bellew probabilmente intendeva far risaltare la propria figura e le proprie abilità sul palcoscenico, piuttosto che le sue capacità di scrittore (nonostante, in ogni caso, si conoscesse relativamente presto la vera identità dell'autore). Considerando questo, ci si potrebbe fare qualche domanda sull'intenzione di Bellew di mandare la sua opera a stampa: ci pensò mai? *Charlotte Corday* è uno dei pochi testi teatrali interamente di pugno di Bellew, oltre a *Hero and Leander* e ad alcune altre composizioni che probabilmente non videro mai le scene (*The Man Milliner*<sup>400</sup>, oltre ad una collaborazione con Frank

---

<sup>399</sup> Anche Connor non ebbe eredi diretti, e il suo testamento non è reperibile, al contrario del testamento di Bellew, che lasciò tutti i suoi averi a Connor.

<sup>400</sup> Un dattiloscritto dell'opera non datato e con annotazioni manoscritte è conservato alla New York Public Library.

A. Connor che voleva essere un centone di citazioni tratte dai romanzi di Charles Dickens<sup>401</sup>). L'unica vera e propria opera stampata da Bellew in vita è la sua rielaborazione per le scene dell'*Antony and Cleopatra* shakespeariano, edito a New York da Charles D. Koppel nel 1889.

Difficile, dunque, accertarsi delle intenzioni di Bellew riguardo la stampa di quest'opera: tutto farebbe supporre che non fosse tra i suoi progetti. Una spia che aggiunge dubbi sull'apparente disinteressamento di Bellew per la stampa proviene dalla sua collezione di storie brevi, che vide la pubblicazione soltanto dopo la sua morte. Prima del 1912, anno in cui Frank A. Connor pubblicò privatamente *Short Stories*, questi scritti potevano essere letti singolarmente in diverse riviste e giornali, con tagli che adattavano i racconti alle varie sedi di stampa. Nonostante questo, il volumetto presenta evidentemente un progetto autoriale di ordinamento e rifinitura delle storie, nonché alcuni racconti inediti. Seppure non siano rimasti manoscritti autografi dell'opera, è possibile dedurre tutto ciò grazie alla presenza di una prefazione alle storie brevi datata 1° settembre 1911, appena due mesi prima della morte inaspettata di Bellew. È importante anche notare, tuttavia, che in questa prefazione scritta da Bellew non vi sia alcuna indicazione riguardo una stampa prevista, o alcuna parola rivolta ad un pubblico più ampio:

You, who know me best, accept this little book. I dedicate it to you. [...] This chamber is pleasant where we have often sat, surrounded by trophies that mark the milestones of my life. Neither you, nor I, can look round its walls, or into its cabinets, or on its book-shelves without recalling incidents that are dear, some sacred to us. Among those oft told, a few have served to interest our intimates by the telling; and in thought of the joy of your companionship as the tales were told, I have jotted down a few of them here, that perhaps some day, somewhere, when I am gone, they may remind you of the laborer who has rejoiced and suffered, lost and won, by your side, and whose greatest happiness in life, is to be sufficiently worthy in your eyes to exchange with you in all trueness and sincerity that holiest, most sacred name on Earth: The name of "Friend."<sup>402</sup>

Nella premessa, che segue e si aggiunge alla prefazione, Bellew si rivolge invece ad un pubblico più ampio, dichiarando la sua non-pretesa di stile o di eccellenza letteraria. Questa premessa non è datata, e lascia aperte le questioni discusse finora.

In ogni caso, dopo la rottura con Cora Brown-Potter (cfr. commento) sembra esserci un disinteressamento quasi totale verso i frutti passati della sua carriera di drammaturgo: non portò mai

---

<sup>401</sup> Viene qui riportata parte di un articolo del *The Inter Ocean Sun* al riguardo, per il modo curioso in cui quest'opera venne concepita, e sull'idea di Bellew del testo teatrale: "Kyrle Bellew and Frank Connor, his chum, are putting together a peculiarly constructed "patchwork play." The distinguished actor is by no means a novice at the playwriting game, as he is the author of the dramatic version of "Hero and Leander," "Charlotte Corday" and other successful dramas, which he not only wrote, produced and staged, but in which he starred as well. / The patchwork play, however, is a novelty that is to be given during the winter [...] probably only once at a very private invitation matinee. / "While my good pal and I are collaborators, we make no claim as playwrights," says the genial Kyrle. "Friend Frank and I are merely paste pot plotters in this instance: the real playwright is one Charles Dickens [...] Title? We haven't decided upon that yet. We thought of calling it "Dots and Dashes from Dickens," but that sounds a bit crude and does not convey the correct idea. So we have not really had a christening party for the patchwork play as yet". L'articolo si conclude invitando Bellew ad operare una «large hall» per la performance dell'opera, per l'interesse che sicuramente avrebbe suscitato nel pubblico. "A Dickens Patchwork Play", *The Inter Ocean Sun*, 17 Oct 1909, p. 4.

<sup>402</sup> Kyrle Bellew, *Short Stories*, New York: The Shakespeare Press, 1912, p. 4.

più in scena *Charlotte Corday*, così come qualsiasi altra opera originale (nonostante non mancasse l’iniziativa; si veda appunto l’opera ispirata da Dickens, che probabilmente venne rappresentata per un pubblico privato, se mai fu effettivamente completata). Dal 1900 fino alla morte, Bellew perlopiù affidò le redini della sua carriera a produttori americani come George Tyler, Charles Frohman e Charles Dillingham. Dal canto suo, Potter continuò a portare in scena l’opera nei teatri inglesi, dove aveva trovato una modesta fortuna dopo l’anno 1900.

## 2. I testimoni

Negli archivi di Harvard e della National Art Library al Victoria & Albert Museum, la descrizione fisica dei dattiloscritti riporta diverse lacune; l’attuale sede della biblioteca di Harvard aprì soltanto nel 1942, e nel trasloco dalla sede precedente vennero persi i dati riguardanti gli oggetti inseriti nell’archivio precedentemente a quella data.

Essendo un testo inedito, il frontespizio di Harvard è essenziale: “CHARLOTTE CORDAY.” / --BY-- / KYRLE BELLEW. Il frontespizio, la lista dei personaggi, il “Property Plot” e la sinossi dell’opera si susseguono in quest’ordine in pagine non numerate. Il dramma è diviso in quattro atti, in cui sono presenti due cambi di scena. La nominazione delle scene è irregolare nei due esemplari, ma si tratta di sottili dettagli; in generale, la ripartizione del testo è identica. Sotto, una tabella che rappresenta le differenze nella trascrizione delle scene nei due esemplari:

	<b>ATTO I</b>	<b>ATTO II</b>	<b>ATTO III</b>	<b>ATTO IV</b>
<b>V&amp;A</b>	Scena 1	Nessuna suddivisione in scene	Cambio scena segnalato, ma le scene non sono numerate	Nessuna suddivisione in scene
<b>Harvard</b>	Scena unica non numerata	Nessuna suddivisione in scene	Scena 1 e 2	Nessuna suddivisione in scene

Nell’esemplare conservato ad Harvard, la numerazione comincia dalla prima pagina del primo atto, e per ogni atto ricomincia da 1. L’atto primo ha 28 pagine, il secondo 21, il terzo 27 e il quarto 13. Invece, il dattiloscritto del Victoria & Albert viene numerato a partire dal “Property Plot”, che segue il frontespizio: CHARLOTTE CORDAY / ----- / ACT I. Il primo atto finisce a pagina 27, e anche qui la numerazione ricomincia da 1. Il secondo atto termina a pagina 17, e alcune delle

pagine sono numerate erroneamente (vi sono due numeri 7, due numeri 14, e il 10 è mancante. Nonostante questo, il confronto con l'esemplare di Harvard non reca differenze sostanziali). Infine, il terzo atto ha 21 pagine e il quarto 11<sup>403</sup>.

Il dattiloscritto conservato ad Harvard presenta annotazioni manoscritte in matita; tuttavia, non è possibile accertare se siano autografe o meno. Sono inoltre difficilmente decifrabili, e risulta arduo collegarle al testo: in alcuni punti sembrano quasi correzioni aggiunte a lato, altri segni paiono semplicemente delle "v". Dall'altro lato, il manoscritto del Victoria & Albert non ha alcun tipo di annotazione manoscritta, e le didascalie sono sottolineate in penna rossa.

Il contenuto dei due dattiloscritti è pressoché identico; tuttavia, nonostante non vi siano cospicue varianti sostanziali, le differenze formali sono molte. Di seguito, si propone una loro descrizione. Per comodità, ci si riferirà ai due dattiloscritti con le sigle Harvard e V&A.

## 2.1. Interpunzione

Ciò che salta immediatamente all'occhio è il diverso uso della punteggiatura. In generale, il dattiloscritto V&A ha una veste grafica meno curata, e sono presenti vistosissimi errori ortografici e di impaginazione. Tra questi ultimi, nel primo atto, la pagina 26, che include le battute da 247 a 257 è ripetuta due volte: in una delle due pagine viene aggiunta una battuta di d'Armont, mancante nell'altra. È curioso che venga riscritta la pagina intera per reintegrare una sola battuta, ma si tratta evidentemente di un tentativo di correzione dopo un errore di trascrizione da un originale ora perduto.

Nonostante tutto ciò, sembra che in V&A vi sia un tentativo di standardizzazione della punteggiatura: spariscono i tripli trattini, e i curiosi punti esclamativi nelle didascalie. Troviamo un esempio palese di questa differenza tra i due dattiloscritti all'inizio del primo atto, a battuta 4:

Harvard:

It's just like cutting off heads -- one more. Just a little one. Here -- this one --- what's his name?

V&A:

It's just like cutting off heards - one more; just a little one. Here - this one - what's his name?

In Harvard, la distinzione della lunghezza dei trattini è ben visibile. Inoltre, da questo estratto si nota immediatamente anche la diversa qualità dell'ortografia: l'errore palese "heards" per "heads" è di V&A.

---

<sup>403</sup> La qualità della riproduzione ottenuta dal Victoria & Albert è inferiore a quella di Harvard, e risulta difficile esaminare con più accuratezza l'impaginazione complessiva senza avere di fronte l'esemplare cartaceo. Questo vale anche per il frontespizio.

Sappiamo che la diversa lunghezza dei trattini andava a significare nei testi teatrali dell'epoca e delle epoche precedenti una differenza della pausa; un tipo di punteggiatura, dunque, adatto ad una copia utilizzata a teatro. In *Storia della punteggiatura in Europa*, si discute dell'uso del trattino nella scrittura italiana dell'Ottocento: particolarmente interessante per il nostro caso è l'uso che ne fece Eleonora Duse, per ottenere "effetti teatrali"; nelle sue lettere infatti "le lineette non separano soltanto le frasi, ma molto spesso anche singole parole, con effetti di staccato"<sup>404</sup>. Esiste inoltre un uso documentato della lineetta doppia, per "segnalare uno stacco più o meno forte"<sup>405</sup>. La presenza di trattini di lunghezze diverse non sembra dunque casuale, ma una volontà dell'autore di marcare un diverso respiro delle pause indicate da questi segni. Infatti, "nei testi redatti per il teatro risultava prioritario riuscire a rendere i tratti 'espressivi' e 'ritmici' del discorso dialogico, al fine di fornire adeguate istruzioni agli attori per l'esecuzione"<sup>406</sup>. Sempre nel primo atto, alla battuta 15, troviamo infatti un singolo trattino:

If I had to take you with it, it would be a cap of bondage - not a cap of liberty.

Questo segno è assente nella battuta in V&A:

If I had to take you with it, it would be a cap of bondage not a cap of liberty.

A seguito, invece, un esempio che dimostra la diversità nell'interpunzione, tratto dalla didascalia a inizio atto secondo:

David's studio in Paris. A large room! walls tapestried.

V&A:

David's studio in Paris. A large room, walls tapestried.

La particolarità del punto esclamativo viene ripresa anche in altre didascalie, e soprattutto in quella che è sicuramente la scena più interessante dell'opera: il monologo di Marat del terzo atto (battuta 154):

You can give me blood! (*Drinks.*) Warm blood. (*Puts glass down!*) Red like that other. (*Turn in chair towards centre.*) Dripping from the knife of the guillotine. (*Looking up!*) but the blood of the people, not the blood of powerless nobility and Kings! kings! Kings!

---

<sup>404</sup> Antonelli, Giuseppe, "Dall'Ottocento a oggi", in *Storia della punteggiatura in Europa*, a cura di Garavelli, Bice Mortara, Bari: Laterza, 2008, p. 205.

<sup>405</sup> Antonelli, p. 204.

<sup>406</sup> Buzzoni, Marina, "La punteggiatura nei testi di lingua inglese", in *Storia della punteggiatura in Europa*, a cura di Garavelli, Bice Mortara, Bari: Laterza, 2008, p. 478.

Il punto esclamativo dà forza all'indicazione che lo precede, sottolineando, nel primo caso, l'importanza di un dettaglio, e nel secondo la forza fisica o del sentimento con cui viene svolta un'azione. Questo tipo di interpunzione è assente in V&A:

you can give me blood - (*drinks*) warm blood - (*puts glass down*) red like that other (*turns in chair towards C.*) dripping from the knife of the guillotine - (*looking up*) but the blood of the people - not the blood of powerless nobility and Kings! kings! kings!

Vale la pena precisare che, mentre V&A è senza dubbio meno controllato, in alcuni casi la differenza nell'interpunzione tra i due esemplari non indica necessariamente una minore o maggiore qualità del testo. Infatti, nonostante in V&A molte volte la punteggiatura manchi del tutto, rendendo il testo meno comprensibile, nonché meno adatto ad essere scelto come testo base per un'edizione critica, molto spesso si tratta semplicemente di un uso diverso, che modifica soprattutto l'enfasi della battuta. Di seguito, la battuta 26 del primo atto.

Harvard:

Cruel one, you reject me. Very well! Farewell!

V&A:

Cruel one! You reject me. Very well. Farewell.

In generale, questo tipo di differenza nella punteggiatura e nel tono è pervasiva in tutto il testo. I.256, Harvard:

No, no! Father!

V&A:

No, no, Father.

II.3-4, Harvard:

CHEV (*At picture Right.*) I shall be in the way, shall I go? (*Turns Left to David.*)

DAVID By no means, stay, stay with me, and share my joy.

V&A:

CHEV- (*At picture R.*) I shall be in the way - shall I go? (*Turn L. to David.*)

DAVID By no means - stay - stay with me and share my joy.

In quest'ultimo esempio, si nota un uso frequente della lineetta in V&A. Apparentemente, l'uso varia quasi in modo casuale nei due esemplari. Di solito, la punteggiatura in Harvard appare più sensata, mentre V&A a volte appare poco adatta al contesto. Per fare un ultimo esempio (II.32):

Harvard:

So much the better. The earth would be well rid of such a brute!

V&A:

So much the better. The earth would be well rid of such a brute.

Considerando il significato della frase, il punto esclamativo appare sensato, essendo questa un'esclamazione che allude ad una certa forza nell'enunciazione (similmente a ciò che si nota in I.256). In casi come questi, Harvard si presta meglio ad una lettura silenziosa del testo, oltre che alla recitazione.

## 2.2. Ortografia

V&A presenta una grafia britannica, mentre Harvard utilizza lo *spelling* americano. Per esempio, nel "Property Plot" troviamo "armor" piuttosto che «armour», o alla battuta 112 del primo atto "laboring" piuttosto che "labouring". Una differenza curiosa è la parola *casa* nella didascalia iniziale del primo atto, che viene trascritta come "home" in Harvard, mentre era "house" in V&A: il significato dei due termini ha connotazioni molto diverse, ma nel contesto in cui si trovano non costituiscono una differenza importante. Bisogna domandarsi se la volontà dell'autore fosse quella di adattare il proprio linguaggio al pubblico americano, che diventò effettivamente la sua *audience* prediletta dopo il 1900. Sappiamo, grazie alle lettere manoscritte, che Bellew utilizzava spesso e volentieri termini di uso americano mischiati assieme a termini britannici, senza distinzione. In una lettera del 1895 ad Augustine Daly, si esprime sul "cash" in dollari, mettendo il simbolo "\$" alternativamente prima e dopo il numero, alternando gli usi americani ed europei. Sempre in un'altra lettera a Daly scrive "advertizes", piuttosto che il britannico "advertises"<sup>407</sup>.

La trascrizione di alcuni nomi risulta inoltre diversa nei due dattiloscritti: d'Armont, il padre di Charlotte, viene chiamato d'Armant in V&A, in un palese refuso: il nome vero del personaggio era d'Armont. Anche Rebulliet in V&A viene trascritto come Rebullet. Di minor nota il fatto che in V&A Adam viene segnalato a inizio battuta come LUX, utilizzando quindi il cognome del personaggio piuttosto che il nome.

## 2.3. Didascalie

---

<sup>407</sup> Bellew, Kyrle, Lettera ad Augustin Daly, 12 maggio 1895, Folger Library, Y.c.2610 (1-26).

In un paio di occasioni, alcune battute vengono incorporate nelle didascalie in V&A; si tratta di rapide battute di circostanza (entrambe riguardano un saluto), quindi probabilmente sono incluse nella didascalia in V&A per una diversa “impaginazione testuale” che non influisce sulla sostanza drammaturgica. Lo vediamo alla battuta 66 dell’atto primo:

Harvard:

(During this speech D’Armont hands glass of wine to David, and another to Abbe. Then taking one himself, raises it and wishes David.)

Godspeed.

ABBE Godspeed, Monsieur!

(The three men then drink, returning their glasses to the tray. D’Armont smacks his lips with an ejaculation of satisfaction.)

In V&A:

(During this speech D’ARM: hands glass of wine to DAVID, then another to ABBE. Then, taking one himself, raises it and wishes DAVID “Godspeed”. The Abbe repeats “Godspeed, Monsieur”. The three men then drink, returning their glasses to the tray. D’ARM: smacks his lips with an ejaculation of satisfaction.)<sup>408</sup>

Lo stesso alla battuta 94. Harvard:

ALL Good-bye. (*Girls curtsey very low with back to audience*)<sup>409</sup>

In V&A:

(OMNES: Goodbye!      *Girls curtsey very low with back to audience*)

Un appunto su quest’ultima didascalia: l’uso di “omnes” è curioso, particolarmente sapendo che il latino non viene usato nel resto della redazione V&A (per esempio, nelle didascalie che segnalano l’uscita dei personaggi viene usato “exit” piuttosto che “exeunt”). Ho preso in considerazione quattro testi con cui Kyrle Bellew ebbe sicuramente contatto, per confrontare l’utilizzo di “omnes” piuttosto che “all”: *Hamlet*, sia nella sua veste di *first folio* che nell’adattamento per le scene di Henry Irving (a cui Bellew prese parte nel 1878)<sup>410</sup>, *La Tosca* di Victorien Sardou, che Bellew tradusse dal francese e portò in tour per il mondo, *Antony and Cleopatra* adattato da Bellew, e alcuni testi contemporanei di Oscar Wilde. Nessuno di questi utilizza “omnes”. Persino nel *first folio* amletico, in cui diversi elementi para-testuali sono in latino (per esempio, l’indicazione delle scene)<sup>411</sup>, troviamo “all”.

---

<sup>408</sup> La punteggiatura è stata integrata per questa citazione: in V&A mancano diversi punti e virgole.

<sup>409</sup> Nella trascrizione del testo, “All” viene emendato in “Omnes”, uniformandolo all’uso prevalente del termine in latino presente nel resto dell’opera. Cfr. criteri di trascrizione.

<sup>410</sup> Shakespeare, William, *Hamlet: a tragedy in five acts, by William Shakespeare, as arranged for the stage by Henry Irving*, Londra: Chiswick Press, 1879.

<sup>411</sup> William Shakespeare, *Hamlet*, [https://internetshakespeare.uvic.ca/doc/Ham\\_F1/complete/index.html](https://internetshakespeare.uvic.ca/doc/Ham_F1/complete/index.html) (ultimo accesso il 5/09/2021).

### 3. Criteri di edizione

La scelta del testo è in qualche modo facilitata (e, d'altra parte, problematizzata) dalle datazioni presenti nei rispettivi archivi. Mentre nella collezione del Victorian & Albert Museum la data indicata è il 1898 (dunque quattro anni dopo la prima dello spettacolo), Harvard riporta soltanto una data di possesso della copia: il 1905. Sappiamo, grazie al volume *Dramatic Compositions Copyrighted in the United States*, che proprio nel 1905 Kyrle Bellew depositò i diritti di quest'opera in America<sup>412</sup>. Sembra curioso il fatto che aspettasse oltre dieci anni dalla prima dell'opera ad effettuare questa mossa burocratica, ed è impossibile discernere qualsiasi tipo di dato utile a sbilanciarsi a favore di una interpretazione piuttosto che di un'altra. Rimane dunque difficile dire se il deposito dei diritti fosse in previsione di una stampa, o se fosse semplicemente un modo per tutelarsi legalmente. Quest'ultima congettura nasce dalla natura delle didascalie dedicate alle opere di Bellew in *Dramatic Compositions Copyrighted in the United States: Antony and Cleopatra* viene presentato come prodotto della casa editrice a cui Bellew si affidò, mentre *Charlotte Corday* (così come *Hero and Leander* e *The Man Milliner*) vengono indicati soltanto come "typescripts". Sembra possibile, dunque, che questa scelta di Bellew nasca dalla necessità di prevenire l'utilizzo della propria opera da impresari non autorizzati piuttosto che da una volontà di portare il testo al prossimo passo. In ogni caso, anche da questi dati è difficile affermare che la copia posseduta ad Harvard sia successiva a V&A: l'autore avrebbe potuto depositare una redazione antica, non una appositamente approntata per il deposito.

Avendo dunque constatato queste incerte datazioni e le loro ragioni, la scelta è stata influenzata da altre circostanze. Prima di tutto, la carriera di Bellew fu sempre più rilevante negli Stati Uniti piuttosto che in Inghilterra, dove non riuscì mai ad emergere dall'ombra di Henry Irving. È verosimile, dunque, che volesse preparare un'edizione da dare a stampa in America, così come *Antony and Cleopatra* fu stampato a New York.

Ma, in ogni caso, ciò che più ha influenzato la predilezione per il dattiloscritto di Harvard è la veste grafica generale. Abbiamo visto nelle pagine precedenti come V&A presenti moltissimi errori di ortografia e di interpunzione, nonché pagine doppie, battute mancanti, o frettolosamente inserite nelle didascalie. Si è ritenuto, dunque, di dover dare precedenza al dattiloscritto presumibilmente più prossimo ad essere edito per la stampa, e più corretto dal punto di vista formale. D'altronde, le due redazioni non presentano rilevanti differenze sostanziali.

---

<sup>412</sup> Library of Congress, Copyright Office, *Dramatic Compositions Copyrighted in the United States, 1870 to 1916*, vol. 1, Washington: Government Printing Office, 1918, p. 319.

#### 4. Criteri di trascrizione

Nella trascrizione sono mantenuti i seguenti aspetti grafici del dattiloscritto Harvard:

- I termini scritti in caratteri maiuscoli nelle didascalie, che sembrano dare importanza ad alcuni dettagli piuttosto che ad altri.
- La punteggiatura tipica dell'uso teatrale dell'epoca: restano visibili, dunque, le differenze tra i trattini doppi, tripli o singoli, e quindi delle pause richieste all'attore.
- La punteggiatura all'interno delle didascalie viene mantenuta, dato che nel dattiloscritto sono presenti punti esclamativi e simili particolarità.

Altri criteri:

- Alcuni emendamenti sull'interpunzione di Harvard sono stati eseguiti nei rari casi in cui la punteggiatura fosse mancante a fine frase. In due casi, la punteggiatura è stata corretta: He asked me for my name and said. "Some day sir, we may meet again [...]" He asked me for my name and said, "Some day sir, we may meet again [...]" (I.189); I little thought this four days ago?] I little thought this four days ago! (IV.41).
- Emendamenti: Consisted] Consisting (Property Plot); All] Omnes (1.94); Majesty's] Majesty (I.110); call] calls (I.111); the] them (I.218); Shen] When (I.221); hold] held (I.238); ricketty] rickety (II. 85); Jephthah] Jephthah (II.86); Abbeye] Abbaye (III.I.66); butcher's] butchers (III.I.170); Marat's] Marats (IV.86); Conceirgerie] Conciergerie (IV.100).
- Alcuni rari casi di ortografia britannica sono modificati nella loro veste americana (es: armour] armor nella didascalia dell'atto secondo).
- Il nome di d'Armont è spesso scritto con la "d" maiuscola; questi casi sono stati corretti, secondo l'uso francese. Seguendo lo stesso principio, "Francois" è corretto in "François" (I.247 e III.58).
- Parole come "aristocrats" e "doctor", che spesso vengono scritti con l'iniziale maiuscola, sono ricondotti all'uso moderno.
- I tempi verbali nelle didascalie sono uniformati, per esempio: take] takes (II.194).
- Le sottolineature presenti nel dattiloscritto, secondo l'uso editoriale vigente all'epoca delle macchine da scrivere e riguardanti l'elenco dei personaggi e delle scene, le didascalie, e occasionalmente alcune parole all'interno del testo, sono tramutate in corsivo.
- "Xes." e variazioni del termine vengono sciolte in "Crosses"; "Bus." viene sciolto in "Business", così come le indicazioni di posizionamento ("L.", "R.", "C." con "Left",

“Right”, “Centre”; lo *spelling* di quest’ultimo è stato scelto sulla base della grafia già presente nel resto del testo).

- L’impaginazione del testo segue linee moderne; mentre il dattiloscritto Harvard portava i nomi dei personaggi al centro della pagina e le battute al di sotto, in questa edizione ciò è stato modernizzato secondo l’uso corrente della stampa dei testi teatrali, collocando il nome dell’interlocutore nel margine sinistro. Questa è d’altro canto l’impaginazione scelta per la pubblicazione di *Antony and Cleopatra*. Anche l’impaginazione delle didascalie è stata uniformata secondo l’uso corrente, mentre in Harvard ogni didascalia va a capo, così come il prosieguo delle battute.
- Si è ritenuto opportuno aggiungere la dicitura di “Epilogue” al dialogo finale di Charlotte, dopo la fine dell’atto quarto, in modo da facilitarne la lettura; Harvard e V&A, curiosamente, non danno alcuna indicazione di scena.



## BIBLIOGRAFIA

### Fonti primarie

Bellew, Kyrle, *Short Stories*, New York: Shakespeare Press, 1912.

Bellew, Kyrle, Lettera a Oscar Wilde, 20 Apr 1899, MS. Wilde, Finzi 116; Dulau 6, IX, *Oscar Wilde and His Literary Circle Collection*, William Andrews Clark Memorial Library, University of California, Los Angeles.

Bellew, Kyrle, Lettera a Oscar Wilde, 12 Jun 1899, MS. Wilde, Finzi 116; Dulau 6, IX, *Oscar Wilde and His Literary Circle Collection*, William Andrews Clark Memorial Library, University of California, Los Angeles.

Bellew, Kyrle, Lettera ad Augustin Daly, 12 maggio 1895, Folger Library, Y.c.2610 (1-26).

Carlyle, Thomas, *The Works of Thomas Carlyle: The French Revolution*, 3, Londra: Chapman and Hall, 1903.

Eyre, John Edmund, *The Maid of Normandy; or, The Death of The Queen of France*, Dublino: Zachariah Jackson, 1794.

Galdemar, Ange, *Robespierre: The Story of Victorien Sardou's Play Adapted and Novelized Under his Authority*, New York: Dodd, Mead, 1899.

Lamartine, Alphonse de, *History of The Girondists; or, Personal Memoirs of The French Revolution*, vol. 3, Londra: Henry G. Bohn, 1854.

Ponsard, François, *Charlotte Corday: A Tragedy*, Cambridge: Cambridge University Press, 1893.

Potter, Cora Brown, "The Age of Innocence—and I", *Hearst's International Combined with Cosmopolitan*, 94, 1933, pp. 48-51, 110-114.

Shakespeare, William, *Antony and Cleopatra, Arranged for Acting by Kyrle Bellew*, New York: Charles D. Kopper, 1889.

Shakespeare, William, *Hamlet: a tragedy in five acts, by William Shakespeare, as arranged for the stage by Henry Irving*, Londra: Chiswick Press, 1879.

Smith, Sarah Pogson, *The Female Enthusiast: A Tragedy in Five Acts*, Charleston: J. Hoff, 1807.

Wilde, Oscar, *Vera; or, the Nihilists*, in *The Plays of Oscar Wilde*, Ware: Wordsworth, 2000.

### Fonti critiche

Adams, James Eli, *Dandies and Desert Saints*, Ithaca: Cornell University Press, 1995.

Adler, Doris, "The Unlacing of Cleopatra", *Theatre Journal*, 34, 1982, pp. 450-466.

- Allam, Janice M., "Sensationalism Made Real: The Role of Realism in the Production of Sensational Affect", *Victorian Literature and Culture*, 43, 2015, pp. 97-112.
- Andrews, Malcolm, *Charles Dickens and His Performing Selves*, Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Auerbach, Erich, *Mimesis*, vol. 2, Torino: Einaudi, 2000.
- Barnes, John H., *Forty Years on The Stage; Others (Principally) and Myself*, London: Chapman and Hall, 1914.
- Baudelaire, Charles, *Curiosités esthétiques*, Parigi: Michel Lévi, 1868.
- Berry, Jess, *House of Fashion*, Londra: Bloomsbury, 2018
- Bindman, David, *The Shadow of the Guillotine: Britain and the French Revolution*, London: British Museum Press, 1989.
- Booth, Michael R., *Theatre in the Victorian Age*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Browne, Junius Henri, *The Great Metropolis, a Mirror of New York*, Hartford: American Publishing Company, 1869.
- Burdett, Sarah, "'Be Mine in Politics': Charlotte Corday and Anti-Union Allegory in Matthew West's Female Heroism, A Tragedy in Five Acts (1803)", *Restoration and 18th Century Theatre Research*, 30, 2015, pp. 89-108.
- Butsch, Richard, "Bowery B'hoys and Matinee Ladies: The Re-Gendering of Nineteenth-Century American Theater Audiences", *American Quarterly*, 46, 1994, pp. 374-405.
- Boucicault, Dion, "Mutilations of Shakspeare. The Poet Interviewed", *The North American Review*, 148, 1889, pp. 266-268.
- Butler, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge, 1990.
- Carrol, David, *The Matinée Idols*, New York: Galahad Books, 1972.
- Charle, Christophe, *La cultura senza regole*, Roma: Viella, 2019.
- Chothia, Jean, "'Henry and 250 Supers': Irving, Robespierre and the Staging of the Revolutionary Crowd", in *Henry Irving: A Re-Evaluation of the Pre-Eminent Victorian Actor-Manager*, a cura di Foulkes, Richard, Aldershot: Ashgate, 1988, pp. 117-134.
- Clark, Sandra e Mason, Pamela, *Introduction*, in William Shakespeare, *Macbeth*, a cura di Clark, Sandra e Mason, Pamela, London: Bloomsbury, 2015.
- Clemit, Pamela, ed., *The Cambridge Companion to British literature of the French Revolution in the 1790s*, Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Clinton, Craig, "Cora Urquhart Potter's 'Perilous Public Experiment': The 1889 'Antony and Cleopatra'", *Victorian Review*, 36, 2010, pp. 147-163.

- Clinton, Craig, *Cora Urquhart Potter: The Victorian Actress as Provocateur*, Jefferson: McFarland, 2010.
- Clinton, Craig, *Mrs. Leslie Carter*, Jefferson: McFarland, 2006.
- Cook, Susan E., *Victorian Negatives: Literary Culture and the Dark Side of Photography in the Nineteenth Century*, Albany: State University of New York Press, 2019.
- Conti, Meredith, *Playing Sick: Performances of Illness in the Age of Victorian Medicine*, New York: Routledge, 2019.
- Cox, Jeffrey N., "Ideology and Genre in the British Antirevolutionary Drama of the 1790s", *ELH*, 58, 1991, pp. 579-610.
- Cox, Jeffrey F., "The Death of Tragedy; or, the Birth of Melodrama", in *The Performing Century*, a cura di Davis, Tracy C. e Holland, Peter, Houndmills: Palgrave Macmillan, 2007, pp. 161-181.
- Craciun, Adriana, "The New Cordays", in *Rebellious Hearts*, a cura di Craciun, Adriana e Lokke, Kari E., Albany: State University of New York Press, 2001, pp. 193-232.
- Curtis, Anthony, *The Rise and Fall of the Matinée Idol*, Londra: Weidenfeld and Nicolson, 1974.
- Dale, Alan, *Familiar Chats with the Queens of the Stage*, New York: Dillingham, 1890.
- Davies, Hugh Sykes, *Realism in the Drama*, Cambridge: Cambridge University Press, 1934.
- Davis, Tracy C., "Questions for a Feminist Methodology in Theatre History", in *Interpreting the Historical Past*, a cura di Postlewait, Thomas e McConachie, Bruce A., Iowa City: University of Iowa Press, 1991, pp. 59-81.
- DeLong, Anne, *Classic Horror: A Historical Exploration of Literature*, Santa Barbara: ABC-CLIO, 2018.
- DeLong, Kenneth, "Arthur Sullivan's Incidental Music to Henry Irving's Production of Macbeth (1888)", in *Henry Irving: A Re-Evaluation of the Pre-Eminent Victorian Actor-Manager*, a cura di Foulkes, Richard, Aldershot: Ashgate, 1988, pp. 149-184.
- Detsi-Diamanti, Zoe, "Sarah Pogson's The Female Enthusiast (1807) and American Republican Virtue", *Polish Journal of American Studies*, 18, 2014, pp. 17-32.
- Dick, Leslie, "The Skull of Charlotte Corday", in *The Politics of Everyday Fear*, a cura di Massumi, Brian, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993, pp. 187-209.
- DuBois, Arthur E., "Shakespeare and 19th-Century Drama", *ELH*, 1, 1934, pp. 163-196.
- Duckett, Victoria, *Seeing Sarah Bernhardt*, Urbana: University of Illinois Press, 2015.
- Eco, Umberto, *Storia della Bruttezza*, Milano: Bompiani, 2007.
- Evans, Gareth and Barbara Lloyd, *Companion to Shakespeare*, Londra: Dent, 1978.
- Feilla, Cecilia, *The Sentimental Theater of the French Revolution*, Farnham: Ashgate, 2013.

- Ferguson, Michael, *Idol Worship: A Shameless Celebration of Male Beauty in the Movies*, Sarasota: STARbooks Press, 2003.
- Fincher, Max, "The Gothic as Camp: Queer Aesthetics in The Monk", *Romanticism on the Net*, 44, 2006, <https://doi.org/10.7202/013997ar> (ultimo accesso: 09/02/2022).
- Fisher, James e Londré, Felicia Hardison, *The A to Z of American Theater*, Lanham: Scarecrow Press, 2008.
- Foucault, Michel, *La volontà di sapere*, Milano: Feltrinelli, 2019.
- Foulkes, Richard, *Church and Stage in Victorian England*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Foulkes, Richard, ed., *Henry Irving: A Re-Evaluation of the Pre-Eminent Victorian Actor-Manager*, Aldershot: Ashgate, 2008.
- Fox-Genovese, Elizabeth, e D. Genovese, Eugene, *The Mind of the Master Class*, New York: Cambridge University Press, 2005.
- Friswell, Laura Hain, *In the Sixties and Seventies, Impressions of Literary People and Others*, Boston: H. B. Turner, 1906.
- Gelbart, Nina Rattner, "The Blonding of Charlotte Corday", *Eighteenth-Century Studies*, 38, 2004, pp. 201-221.
- Glenn, Susan A., *Female Spectacle: The Theatrical Roots of Modern Feminism*, Cambridge: Harvard University Press, 2000.
- Glover, David, "Travels in Romania: Myths of Origins, Myths of Blood", *Discourse*, 16, 1993, pp. 126-144.
- Gordon, Robert, *The Purpose of Playing: Modern Acting Theories in Perspective*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2006.
- Hilger, Stephanie M., *Gender and Genre*, Lanham: University of Delaware Press, 2015.
- Hilger, Stephanie, "The Murderess on Stage: Christine Westphalen's Charlotte Corday (1804)", in *Women and Death 3*, a cura di Bielby, Clare e Richards, Anna, Rochester: Camden House, 2010, pp. 71-87.
- Hunt, Hugh, Richards, Kenneth, Taylor, John Russel, *The Revels History of Drama in English*, vol. 7, London: Routledge, 1996.
- "Incidental music for the theatre", *Encyclopaedia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/theatre-music/Incidental-music-for-the-theatre> (ultimo accesso: 16/01/2022).
- Janes, Dominic, *Freak to Chic: "Gay" Men in and Out of Fashion After Oscar Wilde*, Londra: Bloomsbury, 2021.

- John, Juliet, *Dickens's Villains: Melodrama, Character, Popular Culture*, Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Kent, William Charles Mark, "Bellew, John Chippendale Montesquieu", in *Dictionary of National Biography, 1885-1900*, vol. 4, a cura di Stephen, Leslie, New York: Macmillan, 1885, p. 192.
- Kobayashi, Kaori, "'The Actors Are Come Hither': Shakespeare Productions by Travelling Companies in Asia", *New Theatre Quarterly*, 32, 2016, pp. 49-60.
- "Kyrle Bellew", in *The Biograph and Review*, vol. 6, a cura di Allen, E. W., Oxford: Oxford University Press, 1881, pp. 231-239.
- Lawrence, David, "Masculine Appearances: Male Physicality on the Late-Victorian Stage", *Critical Survey*, 20, 2008, pp. 44-60.
- "Lester Wallack", *Encyclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/biography/Lester-Wallack> (ultimo accesso: 04/10/2021).
- Library of Congress, Copyright Office, *Dramatic Compositions Copyrighted in the United States, 1870 to 1916*, vol. 1, Washington: Government Printing Office, 1918.
- Lindberg, Richard C., *Tales of Forgotten Chicago*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 2020.
- Ludwig, Patrick, *Concepts of Manhood in Victorian Melodrama*, Norderstedt: GRIN Verlag, 2009.
- Marston, John Westland, *Our Recent Actors: Being Recollections Critical, and, in Many Instances, Personal, of Late Distinguished Performers of Both Sexes, With Some Incidental Notices of Living Actors*, London: S. Low, Marston, Searle & Rivington, 1888.
- Miller, Elizabeth Carolyn, *Framed: The New Woman Criminal in British Culture at the Fin de Siècle*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2008.
- Miller, Elizabeth Carolyn, "Reconsidering Wilde's Vera; or, The Nihilists", in *Wilde Discoveries: Traditions, Histories, Archives*, a cura di Bristow, Joseph, Toronto: University of Toronto Press, 2013, pp. 65-84.
- Monroe, Harriet, "Stedman's Centenary", *Poetry*, 43, 1934, pp. 268-274.
- Muzzarelli, Federica, "Celebrità, dive, dandies. Il mito fotografico tra belle époque e modernismo.", in *Il Lungo Ottocento e le sue immagini. Politica, media, spettacolo*, a cura di Fiorino, V., Fruci, G. C., Petrizzo, A., Pisa: ETS, 2013, pp. 145-159.
- Nielsen, Wendy C., "Edmund Eyre's *The Maid of Normandy; or, Charlotte Corday* in Anglo-Irish Docudrama", *Comparative Drama*, 40, 2006, pp. 169-190.

- Nielsen, Wendy C., *Women Warriors in Romantic Drama*, Newark: University of Delaware Press, 2013.
- Odell, George Clinton, *Shakespeare: from Betterton to Irving*, vol. 2, New York: Charles Scribner's Sons, 1920.
- O'Hara, Patricia, "'The Woman of To-day': The 'Fin de Siècle' Women of 'The Music Hall and Theatre Review'", *Victorian Periodicals Review*, 30, 1997, pp. 141-156.
- Paulson, Ronald, "Gothic Fiction and the French Revolution", *ELH*, 48, 1981, pp. 532-554.
- Powell, Kerry, "Victorian Theatre: Power and the Politics of Gender", in *The Oxford Handbook of Victorian Literary Culture*, ed. Juliet John, Oxford: University Press, 2014, pp. 675-685.
- Powell, Kerry, *Women and Victorian Theatre*, New York: Cambridge University Press, 1997.
- Raafat, Zeinab Mohamed, *The Influence of Scribe and Sardou Upon English Dramatists in the 19th Century with Special Reference to Pinero, Jones, and Wilde*, London: University of London, 1970.
- Rachlin, Ann, *Edy was a Lady*, Leicester: Matador, 2011.
- Richards, Jeffrey, "Irving and his Scenic Artists", in *Henry Irving: A Re-Evaluation of the Pre-Eminent Victorian Actor-Manager*, a cura di Foulkes, Richard, Aldershot: Ashgate, 1988, pp. 99-116.
- Roberts, Mary Louise, "Out of Their Orbit: Celebrities and Eccentrics in Nineteenth-Century France", in *The Question of Gender: Joan W. Scott's Critical Feminism*, a cura di Butler, Judith, e Weed, Elizabeth, Indianapolis: University of Indiana Press, 2011, pp. 50-79.
- Roncaglia, Aurelio, "Saggio introduttivo", in Auerbach, Erich, *Mimesis*, vol. 1, Torino: Einaudi, 2000, pp. VII-XXXIX.
- Ropes, Arthur R., "Introduction", in Ponsard, François, *Charlotte Corday*, Cambridge: University Press, 1893, pp. VII-XIV.
- Russel, Peter, *Masters of Art - Jacques-Louis David*, Hastings: Delphi, 2017.
- Santoro, Marco, "Imprenditoria culturale nella Milano di fine Ottocento: Toscanini, La Scala e la riforma dell'opera", in *Scene di fine Ottocento*, a cura di Sorba, Carlotta, Roma: Carocci, 2004, pp. 101-145.
- Saposnik, Irving S., "The Anatomy of Dr. Jekyll and Mr. Hyde", *Studies in English Literature, 1500-1900*, 11, 1971, pp. 715-731.
- Schaffer, Talia, "'A Wilde Desire Took Me': The Homoerotic History of Dracula", *ELH*, 61, 1994, pp. 381-425.
- Schoch, Richard W., *Shakespeare's Victorian Stage: Performing History in the Theatre of Charles Kean*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

- Sedgwick, Eve Kosofsky, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York: Columbia University Press, 1985.
- Setzer, Sharon M., "Sicilian Daydreams and Parisian Nightmares: Wordsworth's Representations of Plutarch's Dion", *Studies in English Literature, 1500-1900*, 32, 1992, pp. 607-624.
- Shattuck, Charles Harlen, *Shakespeare on the American Stage: From Booth and Barrett to Sothorn and Marlowe*, Cranbury: Associated University Presses, 1987.
- Shpayer-Makov, Haia, "Anarchism in British Public Opinion 1880-1914", *Victorian Studies*, 31, 1988, pp. 487-516.
- Smith, Shannon, "Staging Sport: Dion Boucicault, the Victorian Spectacular Theatre, and the Manly Ideal", *Critical Survey*, 24, 2012, pp. 57-73.
- Snodgrass, Mary Ellen, *Encyclopedia of Gothic Literature*, New York: Facts on File, 2005.
- Sontag, Susan, *Notes on "Camp"*, Londra: Penguin, 2019.
- Stephen Jenkins, *The Greatest Street in the World; the Story of Broadway, Old and New*, New York and London: G. P. Putnam's sons, 1911.
- Steppat, Michael, *The Critical Reception of Shakespeare's Antony and Cleopatra from 1607 to 1905*, Amsterdam: Grüner, 1980.
- Storia della punteggiatura in Europa*, a cura di Garavelli, Bice Mortara, Bari: Laterza, 2008.
- Teroni, Maurizio, "Le menzogne del buffone", *Studi Novecenteschi*, 24, 1997, pp. 75-98.
- Terry, Ellen, *Ellen Terry's Memoirs*, New York: Putnam's Sons, 1932.
- Teukolsky, Rachel, "Cartomania: Sensation, Celebrity, and the Democratized Portrait", *Victorian Studies*, 57, 2015, pp. 462-475.
- The Diaries of William Charles Macready*, a cura di Toynbee, William, vol. 2, New York: Putnam, 1912.
- The Theatre*, vol. 2, a cura di Welch, Deshler, New York: Theatre Publishing Company, 1886.
- The Theatre*, vol. 11, a cura di Welch, Deshler, New York: Theatre Publishing Company, 1887.
- Quirk, Catherine, "The French Actor on the London Stage: Charles Fechter", in *'The French Play in London': Performing, Translating, and Adapting from the French in Victorian Britain*, a cura di Ramos-Gay, Ignacio, 2017, <https://journals.openedition.org/cve/3359> (ultimo accesso: 12/09/2021).
- Vince, R. W., "Theatre History as an Academic Discipline", in *Interpreting the Theatrical Past*, a cura di Postlewait, Thomas e McConachie, Bruce A., Iowa City: University of Iowa Press, 1991, pp. 1-18.
- Voskuil, Lynn M., "Feeling Public: Sensation Theater, Commodity Culture, and the Victorian Public Sphere", *Victorian Studies*, 44, 2002, pp. 245-274.

- Wallack, Lester, *Memories of Fifty Years*, New York: Charles Scribner's Sons, 1889.
- Waller, Philip, *Writers, Readers, and Reputations: Literary Life in Britain 1870-1918*, Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Wånggren, Lena, *Gender, Technology and the New Woman*, Edimburgo: Edinburgh University Press, 2017.
- Wearing, J. P., *The London Stage 1890-1899*, Lanham: Rowman & Littlefield, 2014.
- Weber, Eugen, "About Thermidor: The Oblique Uses of a Scandal", *French Historical Studies*, 17, 1991, pp. 330-342.
- Wilson, Garff B., "Richard Mansfield: Actor of the Transition", *Educational Theatre Journal*, 14, 1962, pp. 38-43.
- Winter, William, *The Press and the Stage*, New York: Lockwood & Coombes, 1889.
- Yates, Edmund Hodgson, *Fifty Years of London Life. Memoirs of a Man of The World*, New York: Harper, 1885.

### **Articoli di giornale**

- A. B. W., "The Drama", *The Speaker*, 11 Jun 1892, p. 705.
- "A Dickens Patchwork Play", *The Inter Ocean Sun*, 17 Oct 1909, p. 4.
- "Adelphi Theatre", *The Morning Post*, 22 Jan 1898, p. 3.
- "Adelphi Theatre", *The Standard*, 22 Jan 1898, p. 3.
- "Amusements", *Buffalo Morning Express and Illustrated Buffalo Express*, 18 April 1889, p. 4.
- "Amusements", *Chicago Tribune*, 08 Nov 1894, p. 5.
- "Amusements", *Indianapolis Sun*, 14 Feb 1896, p. 2.
- "Amusements", *The Indianapolis Journal*, 23 Oct 1889, p. 5.
- "Amusements", *The Los Angeles Times*, 29 Apr 1888, p. 4.
- "Amusement Notes", *The Saint Paul Globe*, 2 Jan 1881, p. 4.
- "As You Like It", *The Nebraska State Journal*, 26 May 1895, p. 12.
- "At the Theaters", *The Saint Paul Globe*, 24 Sep 1894, p. 4.
- "Behind the Footlights", *The Sunday Leader*, 26 Oct 1890, p. 3.
- Bell, Hillary, "Plays and Players", *The Press*, 20 Sep 1895, p. 10.
- Belle, "Home-Fashions-Work", *Manchester Weekly Times and Examiner*, 27 May 1898, p. 7.
- Bellew, Kyrle, "Charlotte Corday", *The Era*, 29 Aug 1896, p. 11.
- Bellew, Kyrle, "The Corsican Brothers", *The Bristol Mercury and Daily Post*, 12 Sep 1883, p. 4.
- "Between the Acts", *The Queen, The Lady's Newspaper*, 29 Jan 1898, p. 209.

Bly, Nellie, "Fashions in Hair", *The Indianapolis Journal*, 8 May 1887, p. 18.

Bullet, Emma, "The Theatres", *The Brooklyn Daily Eagle*, 26 May 1895, p. 21.

"Called There and Back", *The Pall Mall Gazette*, 16 Oct 1884, p. 5.

"Charlotte Corday", *Black and White*, 18 Dec 1897, p. 763.

"Charlotte Corday", *The Era*, 18 Dec 1897, p. 11.

"Charlotte Corday", *The Free Lance*, 18 Jun 1896, p. 5.

"Charlotte Corday" at Islington", *Pall Mall Gazette*, 14 Dec 1897, p. 10.

"Charlotte Corday" at the Adelphi", *The Pall Mall Gazette*, 22 Jan 1898, p. 4.

"Cora Urquhart Potter", *The Evening Journal*, 25 Jul 1896, p. 5.

"Coulisse Chat", *The Courier-Journal*, 6 Oct 1895, p. 24.

D., "The Talk of New York", *The Brooklyn Daily Eagle*, 17 Jun 1888, p.11.

Dale, Alan, "A Most Comely Cleopatra", *The Evening World*, 9 Jan 1889, p.2.

Dale, Alan, "Charlotte Corday", *The World*, 21 Feb 1895, p. 4.

"Drama in Portland Church", *The San Francisco Examiner*, 31 Jul 1894, p. 1.

E. A. D., "The Theatrical Week", *The New York Times*, 24 Feb 1895, p. 13.

"Forced to Fit the Case", *The Buffalo Times*, 5 Jan 1889, p. 2.

"Good Performance of "Charlotte Corday"", *Buffalo Courier*, 26 Oct 1894, p. 7.

"Gotham Town. The Lights and Shadows of Life in New York", *Richmond Dispatch*, 12 Jun 1887, p. 2.

Hall, Blakely, "Great Ogre of England", *Chicago Tribune*, 12 Jun 1887, p. 28.

Hall, Blakely, "Stage Struck Women: A Malady Which Prevails in Fashionable Society", *Savannah Morning News*, 3 Apr 1887, p. 2.

"Her Majesty's Theatre", *The Sydney Mail and New South Wales Advertiser*, 10 May 1890, p. 1054.

"Hero and Leander", *The Guardian*, 10 May 1892, p. 8.

Howard, "Picked Up at Wallack's", *The Boston Globe*, 15 Apr 1886, p. 4.

"In The Play-Houses", *New-York Tribune*, 16 Dec 1888, p. 20.

J. B. R., "Among the Players", *The Standard Union*, 16 Feb 1889, p. 2.

Jack The Kisser, "Kissers and Kissing", *St. Louis Post-Dispatch*, 10 Feb 1889, p. 18.

Jingle, "Hero and Leander", *Pick-me-up*, 8, 1892, p. 236.

Jones, Florence N., "A Week of Fair Women", *The Nebraska State Journal*, 26 Nov 1894, p. 8.

Jones, Stanley, "Long Live the Queen, Oh, Ho!", *The Sunday Telegraph*, 4 Dec 1898, p. 3.

"Kyrle Bellew and Tuxedo Park", *The Evening World*, 15 Oct 1888, p. 1.

"Kyrle Bellew on the Drama", *The Anaconda Standard*, 12 Apr 1908, p. 19.

“Kyrle Bellew, Friend of Famous Authors”, *Muncie Evening Press*, 28 Jan 1911, p. 6.

“Kyrle Bellew’s Corsets”, *St. Louis Post-Dispatch*, 10 Feb 1889, p. 20.

Lewis Rosenthal, “Kyrle Bellew at Home”, *The Theatre*, 3, 1887, p. 6.

“Local Theaters”, *San Francisco Chronicle*, 01 Jul 1894, p. 3.

“London Activities. Woman’s Pageant at the Albert Hall”, *The Vote*, 2 Dec 1909, p. 71.

Mae Tinee, “Bellew, Awearry of Shams, Would Retire to a Farm”, *The Chicago Sunday Tribune*, 24 Sep 1911, p. 3.

Meltzer, “The Theatres”, *The World*, 24 Feb 1895, p. 12.

“Merely a Vulgar Show”, *Chicago Tribune*, 26 May 1889, p. 29.

“Miss Grundy”, *The Free Lance*, 25 Jun 1896, p. 6.

“More Realism”, *Glasgow Evening News*, 11 May 1892.

“Mr. E. L. Knapp’s Annual Benefit”, *Glasgow Herald*, 23 Feb 1883, p. 10.

“Mr. J. C. M. Bellew’s “Hamlet” at St. George’s Hall (Last Night, Friday.)”, *The Era*, 06 Feb 1870, p. 5.

“Mr Kyrle Bellew and Mr Pierre Lorillard”, *The Sun*, 24 Oct 1888, p. 4.

“Mrs. Brown Potter and Mr. Kyrle Bellew”, *The Argus*, 4 Jun 1896, p. 6.

“Mrs. Potter and Mr. Bellew in London”, *The Baltimore Sun*, 22 Jan 1898, p. 2.

“Mrs. Potter Applauded”, *The Cincinnati Tribune*, 8 Oct 1895, p. 7.

“Mrs. Potter as Charlotte Corday: She and Kyrle Bellew Will Produce Some Sensational Plays”, *Chicago Daily Tribune*, 4 Nov 1894, p. 38.

“Mrs. Potter Makes a Hit”, *The Ottaway Citizen*, 22 Jan 1898, p. 1.

“Mrs. Potter’s “Home Coming””, *The Courier-Journal*, 20 Nov 1894, p. 5.

“Music and Drama”, *Star-Gazette*, 7 Nov 1892, p. 2.

“Musical and Dramatic”, *Star-Gazette*, 24 Sep 1894, p. 6.

“Musical and Dramatic Notes”, *Sydney Morning Herald*, 21 Nov 1891, p. 5.

“New York’s Cleopatra”, *Chicago Tribune*, 11 Jan 1889, p. 10.

“News of the Green Room and Foyer”, *The Scranton Tribune*, 26 Jan 1895, p. 8.

Nirdlinger, Charles Frederic, “Plays and Players”, *The Illustrated American*, 17, 16 Mar 1895, p. 346.

“Notes of Amusements”, *Wilkes-Barre Leader*, 22 Jan 1895, p. 8.

Orinthia, “Gerta’s Coat and Skirt from Messrs. Shoolbred’s”, *Black and White*, 19 Feb 1898, p. 268.

“Our City”, *The Times*, 23 Mar 1888, p. 2.

“Our Picayunes”, *The Times-Picayune*, 7 March 1888, p. 4.

“Park Theatre”, *The Brooklyn Daily Eagle*, 20 Mar 1895, p. 7.

Partington, Blanche, “With the Players and the Music Folk”, *The San Francisco Call*, 11 Sep 1904, p. 19.

“Potter and Bellew in Lurid French Drama”, *The Boston Globe*, 20 Sep 1892, p. 3.

“Prohibited Play Seen Here”, *Chicago Daily Tribune*, 4 Dec 1899, p. 7.

“Prose About Pro.’s”, *The Free Lance*, 25 Jun 1896, p. 5.

“Social”, *The Inter Ocean*, 6 Dec 1886, p. 12.

“Society”, *The Tennessean*, 23 April 1888, p. 5.

“Some People of the Stage”, *The Kansas City Star*, 26 May 1895, p. 7.

“Stage and Foyer”, *The Saint Paul Globe*, 23 Sep 1894, p. 8.

Stevens, Ashton, “Kyrle Bellew Talks with Ashton Stevens on Acting as It Was and as It Is”, *The San Francisco Examiner*, 11 Sep 1904, p. 45.

“Stray Leaves”, *The Examiner*, 23 Nov 1878, p. 1498.

“The Drama in America”, *The Era*, 19 Dec 1885, p. 8.

“The Latest Dramas”, *The Indianapolis Journal*, 11 Nov 1894, p. 10.

“The London Theatres”, *The Era*, 29 Jan 1898, p. 11.

The Man in Front, “Sardou and Blood”, *The Atlanta Constitution*, 30 Dec 1894, p. 2.

“The Play”, *Free Lance*, 25 Jun 1896, p. 4.

“The Playgoer”, *Melbourne Punch*, 25 Jun 1896, p. 440.

“The Stage”, *The Los Angeles Times*, 01 Apr 1894, p. 19.

“The Theatres”, *Black and White*, 29 Jan 1898, 140.

*The Times-Democrat*, 12 Jul 1891, p. 4.

“The Week’s Amusements”, *The Chicago Tribune*, 6 Jan 1889, p. 2.

“Theatre Royal”, *The Sydney Mail and New South Wales Advertiser*, 3 May 1890, p. 969.

“Theatres”, *The Graphic: An Illustrated Weekly Newspaper*, 28 Feb 1880, p. 214.

“Theatres”, *The Morning Herald*, 11 Oct 1930, p. 8.

“Theatres and Music”, *The Brooklyn Daily Eagle*, 20 Jan 1889, p. 10.

“Theatrical Gossip”, *The Cincinnati Tribune*, 3 Oct 1895, p. 4.

“Theatrical Gossip”, *The New York Times*, 8 July 1887, p. 2.

Thomas, W. Moy, ““Charlotte Corday” at Islington”, *The Graphic: An Illustrated Weekly Newspaper*, 18 Dec 1897, p. 17.

“Today at the Theatres”, *The Buffalo Enquirer*, 19 Apr 1899, p. 5.

“To-night’s Performance--Notes”, *The Times-Union*, 21 Feb 1896, p. 4.

“What Will Mrs. Potter Do?”, *The Morning Journal-Courier*, 13 Oct 1892, p. 2.

“Where Lies Philippi?”, *The Inter Ocean*, 11 Mar 1888, p. 13.

“With Kyrle Bellew, The Sailor”, *The Montgomery Times*, 05 Jan 1911, p. 3.

“With the Savannah Elks”, *The Morning News*, 24 Feb 1897, p. 10.