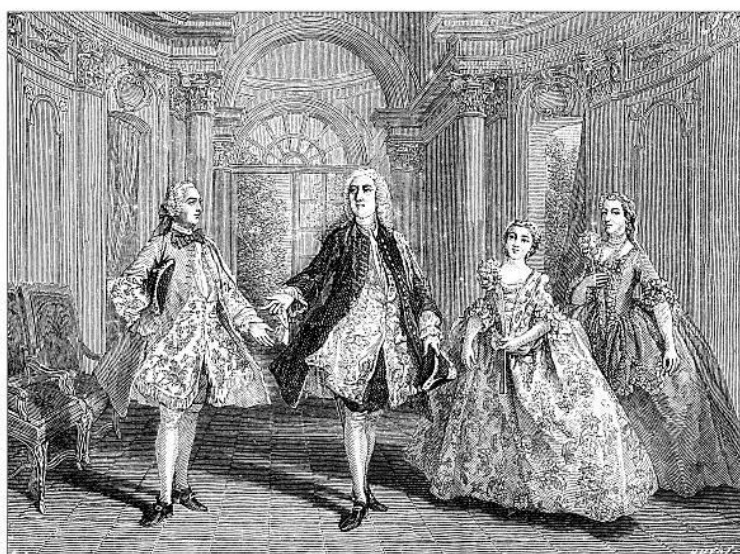


ACTRESSES, DRAMATISTS, PLAYWRIGHTS:
LE DONNE E LA COMMEDIA NEL SETTECENTO INGLESE

Melinda C. Fineberg, *Eighteenth-Century Women Dramatists*, Oxford, Oxford University Press, 2001, pp. 380

Misty G. Anderson, *Female Playwrights and Eighteenth Century Comedy. Negotiating Marriage on the London Stage*, Basingstoke and New York, Palgrave, 2002, pp. 262



Se la *Broadview Anthology of Romantic Drama*, curata da Jeffrey Cox a Michael Gamer [Peterborough, 2003], può essere giustamente presentata da Catherine Burroughs come un'opera che "promette di cambiare il modo in cui la storia del teatro viene insegnata ai giovani, studenti e ricercatori in tutto il mondo" [*Romanticism On the Net*, 29-30. 2003], bisogna senz'altro riconoscere che i lavori di Melinda Fineberg e di Misty Anderson costituiscono un notevole contributo a questo mutamento – mutamento che presuppone ovviamente un *reassessment* del teatro romantico sulla base di una più ampia prospettiva critica che, mettendo in evidenza soggetti, pratiche, forme, fino a poco tempo fa ignorati, consenta di superare l'obsoleta descrizione di un teatro romantico dominato soprattutto dal melodramma e dalla pantomima.

Le scelte prospettive della Fineberg e della Anderson illuminano diversi aspetti di varia visibilità e fecondità. Il primo e più macroscopico è costituito dalla presenza delle donne nel panorama grigio e nebuloso del teatro del Sette-Ottocento presentato nelle nostre storie letterarie, da Gay a Shaw illuminato solo da Sheridan e Goldsmith. Il secondo è certo rappresentato dall'entità, dalla varietà e dalla qualità di questa presenza femminile, di cui le drammaturghe qui pubblicate e presentate sono solo le *star* [Cf. *British Women Playwrights Around 1800* <<http://www.etang.umontreal.ca/bwp1800/chronology.html>>].

Il terzo aspetto, che rappresenta anche uno dei meriti specifici di questi due volumi, è dato dalla *continuità* che essi consentono di delineare dal teatro della Restaurazione al teatro romantico

attraverso il genere della commedia, da Aphra Behn a Mary Pix a Susannah Centlivres a Elizabeth Griffith a Hannah Cowley a Elizabeth Inchbald. Si tratta di una “integrazione” che non solo modifica arricchendola la storia della commedia ma che, seguendone gli sviluppi (*sentimental comedy, comedy of manners, laughing comedy, woman’s comedy, domestic comedy*) e le influenze (*sentimental novel, novel of manners e domestic novel* ecc.), pone in luce il rapporto tra la commedia e lo sviluppo del romanzo borghese (– rapporto che altrettanto può essere preso in considerazione nel caso del dramma storico, della tragedia e del *romance*), contribuendo insomma a dare sempre più corpo a “quella fertile interazione tra gli scritti romantici e il teatro contemporaneo, tra gli autori di teatro e il movimento culturale che va sotto il nome di romanticismo” [*Broadview Anthology*, p. xiv]. Perché è proprio seguendo questi percorsi dell’*interazione* che si può uscire dai pregiudizi finora dominanti e dimostrare, come sostiene la Burrough, citando Cox, Gamer e Judith Pascoe, che “il fatto che la ‘teatralità romantica’ informi e strutturi il discorso sociale, politico e culturale del periodo è indicativo della posizione centrale rivestita dal teatro e dalla drammaturgia romantici nella comprensione della storia culturale dell’epoca romantica” [*RON*, 29-30, 2003, 3].

Eighteenth-Century Women Dramatist ripubblica quattro popolarissimi successi del Settecento: *The Innocent Mistress* (M. Pix, 1697), *The Busybody* (S. Centlivre, 1709), *The Times* (E. Griffith, 1779) e *The Belle’s Stratagem* (H. Cowley, 1780). Introducendo quindi quattro delle più rappresentative commediografe del periodo che va dalla Restaurazione al principio dell’Ottocento, Melinda Fineberg ha modo di sottolineare la quantità e la qualità del lavoro prodotto dalle donne, nonostante le crescenti difficoltà e pressioni di carattere sociale e morale e il conseguente mutamento del gusto nell’ambito del teatro, che alla fine dell’Ottocento porteranno alla quasi scomparsa delle donne dalla scena teatrale [p. x].

Il primo ritratto dedicato a Mary Pix, ci presenta l’allieva di Aphra Behn, protetta di Congreve, amica tra gli altri di Susanna Centlivre e Delarivière Manley, con le sue sei commedie e sette tragedie, come l’anello di congiunzione tra le autrici della Restaurazione e quelle del periodo augusteo, come esemplificato da *The Innocent Mistress*, che è una variazione, attraverso varie coppie di innamorati, sul tema dell’amore, del corteggiamento e del matrimonio, che spazia dalla latente aggressività sessuale all’amore platonico (come nei *romances* della Scudéry) alla simulazione e al calcolo razionale. Il risultato di queste varie e abilmente orchestrate contrapposizioni di personaggi è una complessità ambigua e ricca di sfumature autoironiche il cui apprezzamento richiede che l’azione, fatta soprattutto di dialogo, si svolga in primo piano senza che sia necessario il contributo di setting e scene particolarmente elaborate.



Anche l’autrice della seconda commedia scelta dalla Fineberg, *The Busybody*, discende in linea retta per temi e stile da Aphra Behn, anche se con maggior riguardo per i gusti più conservatori e meno licenziosi del primo Settecento. Amica di Farquhar, di Rowe, di Steele, la Centlivre fu certo l’autrice di teatro più popolare del secolo e restò a lungo nei repertori dei maggiori teatri. Alla fine dell’Ottocento solo quattro commedie non shakespeariane scritte prima del 1750 venivano regolarmente rappresentate, e due di queste erano della Centlivre, *The Busybody* e *The Wonder* [p. xvii]. Le sue 19 commedie prodotte tra il 1700 e il 1722 combinano variamente elementi della commedia a intrigo della *comedy of manners* della *comedy of humours*, attingendo a fonti inglesi e continentali. Mentre, proprio per questo, il giudizio sulla sua originalità rimane controverso, è un fatto indiscusso che la Centlivre fece scuola nell’usare le sue



prefaces e conclusioni per esprimere le sue idee politiche (era una *whig*) ma anche artistiche: in polemica con Collier, afferma che il teatro deve divertire prima che insegnare poiché fornisce uno specchio alla società, non un modello [p. xx]. Sempre combattiva sul tema dell'oppressione delle donne e del matrimonio, sviluppa una "superba abilità nel dialogo" [p. xx] capace di raggiungere sfumature e allusione ironiche che ancora oggi toccano la sensibilità moderna [p. xxvii].

Proprio in questo ambito rappresentò una delle maggiori influenze sulla più celebre delle commediografe della seconda metà del secolo, Hannah Cowley, la cui "abilità nel costruire un

dialogo fluido e scintillante e nel creare personaggi comici vivaci e indimenticabili supera il confronto con i più noti Goldsmith e Sheridan, oltre che con i suoi modelli della Restaurazione, Behn, Congreve e Farquhar" [p. xxxv]. La Cowley infatti costruì la sua arte unendo all'attiva lezione di Garrick, l'insegnamento tratto dall'adattamento della Behn e della Centlivre, "così segnando l'inizio di una nuova fase nella storia delle donne nel teatro inglese [...]. È solo nel tardo Settecento che la scrittura drammatica femminile può dirsi affermata tanto da consentire alle drammaturghe di guardare indietro a una tradizione femminile antecedente. La Cowley fu la prima drammaturga professionista a rifarsi direttamente alle opere delle altre professioniste che l'avevano preceduta" [p. xxxix], come testimonia per esempio *A Bold Stroke for a Husband* che richiama direttamente *A Bold Stroke for a Wife* (1718) della Centlivre. La commedia qui pubblicata è un capolavoro di dialogo "light, bright and sparkling" per

usare le parole con cui Jane Austen descrive il suo *Pride and Prejudice* che di *The Belle's Stratagem* può certo dirsi un epigono.

La più colta e di *status* più elevato fu certo Elizabeth Griffith, la cui popolarissima raccolta epistolare *Letters between Frances and Henry* (1757) eclissò le altre sue opere, compresi i sette drammi. Quello qui riproposto, *The Times*, rivela, oltre alla profondità dell'autrice, il suo interesse per il teatro del continente, ed in particolare per Goldoni, al quale la Griffith si rifà, riuscendo nonostante la sua conoscenza di Goldoni in versione francese, a ristabilire a tratti lo spirito originale del *Burbero Benefico*, con la differenza che, mentre la commedia di Goldoni si basa soprattutto sui fraintendimenti, la commediografa inglese fa scaturire il suo *humour* soprattutto dall'assurdità della volontà patriarcale di mantenere a tutti i costi le donne nell'ignoranza. Dalla presentazione della Fineberg la Griffith appare un "intriguing writer" il cui teatro merita di essere studiato più a fondo e la sua posizione riconsiderata. Basti pensare per esempio alla complessa costruzione delle scene, all'uso del *setting*, di personaggi secondari, di un *subtext* al fine di richiamare l'attenzione dello spettatore e del regista sull'ambito tutto moderno dei meccanismi che muovono l'interiorità dei personaggi [p. xxxiv].

Il saggio introduttivo della Fineberg è completato da una lunga nota (con abbondante bibliografia) sui cambiamenti materiali che intervengono a partire dalla fine del Seicento e per tutto l'arco del secolo successivo, sulla struttura dei teatri, trasformando gradualmente "the tripartite Restoration theatre" nel "bipartite nineteenth-century playhouse", allontanando quindi sempre più lo spettatore dagli attori. Questa nota finale solleva tutta una serie di interrogativi sui problemi e le difficoltà della drammaturgia femminile nel momento in cui si consideri che questi mutamenti strutturali non vanno certo nella direzione della commedia femminile che invece per tutto il secolo è venuta



sviluppando il dialogo come strumento prioritario per discutere della condizione della donna, ovvero del matrimonio.

Female Playwrights and Eighteenth-Century Comedy cerca di illuminare in parte queste difficoltà affrontando le commedie della Behn, Centlivre, Cowley ed Inchbald, come “gendered scripts” in cui il genere della commedia è usato come luogo per parlare del matrimonio, per misurare la distanza tra l’ideale presentato al *female sex* della morale ufficiale e invece la sua effettiva realtà sociale e legale. Queste commediografe “trovarono nella commedia uno strumento narrativo in cui fondere il futuro economico, le possibilità erotiche e la visibilità pubblica delle donne, riuscendo ad attrarre e coinvolgere nel loro punto di vista generazioni di spettatori” [p. 1] Grazie ai cambiamenti intervenuti nel corso del secolo nell’ambito delle leggi sul matrimonio, esse hanno la possibilità di “negoziare” rapporti nuovi sulle vecchie trame del corteggiamento e delle relazioni tra i sessi. Lo studio della Anderson è quindi dichiaratamente improntato alle due categorie del *gender* e *genre*, che del resto sono le categorie che dominano la ricezione del pubblico della Restaurazione ed augusteo [p. 2]. Ovviamente non si pensa a mettere in discussione il matrimonio, solo si negoziano i termini per i quali le donne possono diventare soggetti più che oggetti, come avviene in *The Busybody* della Centlivre. Più della conclusione è importante la *negotiation* attraverso cui trionfa la *female agency* e quindi la *witty heroine* [p. 3]. Eroine della Austen come Elizabeth Bennet o Mary Crawford si possono spiegare solo su questo sfondo, più che su quello dei *conduct books*

Il capitolo introduttivo ripercorre i problemi teorici relativi al rapporto tra le donne e il riso e alle potenzialità comiche femminili, passando poi in rassegna le definizioni più influenti della commedia, ovviamente espresse quasi tutte dal punto di vista maschile, da N. Frye a C.L. Barber, R. Hume, F. Jameson, B. Corman, J. Douglas Canfield, ed altri [Cf. “Bibliography”, pp 238-252].

Uno degli aspetti che merita rilievo consiste nel fatto che, diversamente dal *novel*, la commedia ha bisogno, per il proprio successo, del riso del pubblico, il quale dipende dalle aspettative, convenzionali e condivise, entro le quali deve avvenire la “negoziazione” femminile. Il compito delle drammaturghe quindi è ben più difficile e delicato di quello delle romanziere, poiché esse devono rispettare le convenzioni del genere, le aspettative della morale comune e la logica del mercato teatrale.

A chiarire le aspettative della morale comune in tema di matrimonio e libertà femminile contribuisce in maniera sostanziale il secondo capitolo, “Repetition, Contract, and Comedy”, utilissimo, anzi indispensabile, perché infatti non si possono apprezzare l’entità della *agency* e della *negotiation* femminili nella commedia se non misurandole contro i limiti imposti dalle leggi matrimoniali vigenti nella realtà sociale. “La tendenza a fare del matrimonio il tema e la forma della commedia [...] si manifesta in un periodo in cui la definizione del matrimonio è oggetto di aspre lotte nell’ambito della legge britannica. Nuove idee sul contratto mettono sì in rilievo la potenziale facoltà dei coniugi di fare patti reciproci, ma nel contempo idee più strettamente patriarcali, in fatto di eredità, proprietà e *status* legale della donna, continuano a trovare sostegno nella *common law* e nella fantasia culturale. Come *feme sole*, la donna aveva la facoltà di stipulare contratti con altre parti, ma con il matrimonio cambiava il suo stato legale e di conseguenza si alterava il suo rapporto con la proprietà che veniva estesa ad altri. Lo scontro tra la logica del contratto e il principio della *coverture* proprio della *common law* rende esplicita questa contraddizione del liberalismo settecentesco” [p. 46].

Rifacendosi a S. Staves, C. Pateman, M. McKeon and A. L. Erikson [Cf. “Bibliography”, pp. 238-252], che hanno sostenuto questa compresenza di antico e nuovo nell’idea popolare e legale del matrimonio in questo periodo, la Anderson traccia le linee generali del processo di secolarizzazione a partire dal ‘Civil Marriage Act’ di Cromwell del 1653 al ‘Marriage Act’ del 1753: quello che emerge, mi sembra, è che il prevalere delle legge civile su quella canonica e baronale, ossia il fatto

che il matrimonio diventi un *agreement*, significa maggior libertà per la donna solo laddove tale libertà produca una maggior difesa della proprietà maschile.

La più superficiale delle analisi della teoria politica a partire da Locke e delle leggi che escludono la donna dalla successione e dal diritto di proprietà non solo concretizza la rapacità maschile, ma mostra queste leggi come gli esiti di una battaglia esclusivamente maschile in cui la donna con le sue proprietà è solo il potenziale bottino.

Dopo la lettura di questo capitolo sarà un po' difficile continuare a considerare la polemica denuncia di Mrs Bennet (in *Pride and Prejudice*) delle leggi di successione vigenti solo come l'improvvida esternazione di un *fool*; anzi è come se lo sfondo dei romanzi austeniani s'illuminasse e acquistasse profondità perché infatti non ce n'è uno, da *Sense and Sensibility* a *Persuasion*, che non poggi, seppur con varia evidenza, sul tema fondamentale dello *status* civile e legale della donna. Insieme con il tema s'illumina anche lo stile e l'entità del debito che il celebrato *dramatic novel* della Austen ha nei confronti delle commediografe che l'hanno preceduta, in particolare la Centlivre e la Cowley, ma anche la Inchbald. Se *Pride and Prejudice* può apparire una riscrittura realistica di *The Belle's Stratagem* della Cowley, cos'altro è *Mansfield Park* se non una riscrittura-contestazione di *Lovers' Vows* della Inchbald, con il *setting* diviso in due parti, una per la finzione narrativa e una per la finzione teatrale che si commentano reciprocamente proprio come il palcoscenico nella celebre scena del *card party* di Elizabeth Griffith (in *The Times*)?

Anche il celebrato e discusso linguaggio "doppio" e la strategia ironica della Austen risulteranno meno astorici, dopo i quattro capitoli che la Andersson dedica alle strategie comiche sviluppate da A. Behn, Centlivre, Cowley e Inchbald in reazione ai cambiamenti storici dei concetti di matrimonio e di *gender*.

La Behn è esaminata come la fondatrice della commedia femminile settecentesca, con il suo interesse per il corpo femminile, sia come soggetto che oggetto, e il suo sospetto nei confronti della logica del contratto e dell'anonimato dello scambio che, nel senso più commerciale del termine, è visto come una strategia *wiggish* per schiacciare la forza d'attrazione della sessualità femminile.

Le eroine della Centlivre invece abbracciano il linguaggio e la cultura dello scambio commerciale. L'ottimismo della Centlivre nei confronti del liberalismo britannico e del relativo individualismo spiega anche parte del suo successo nonché la sua durata, anche se bisogna tener conto del fatto che scrive in un periodo, "la prima fase della logica del contratto" [p. 210, n. 8], in cui l'ottimismo sembra giustificato.

La Cowley sarà invece destinata, nell'ultima parte della sua carriera, a ridimensionare la fiducia nella strada da lei scelta per affermare uguaglianza di diritti tra i due sessi: il nazionalismo e l'esaltazione populistica della *Englishness* [p. 170].

Per un'adeguata illustrazione del rapporto tra "il tema delle donne e la comunità nazionale" [p. 139] e la conseguente teoria della commedia della Cowley, il capitolo 5 ripercorre in parte il dibattito critico contemporaneo sulla "woman's comedy" a partire dalle prese di posizione teoriche di Goldsmith e Beattie.

Le commedie, più conservatrici, di Elizabeth Inchbald appaiono invece in un periodo di ulteriore restringimento delle leggi sul matrimonio, in rispondenza al clima prodotto dalla rivoluzione francese in Inghilterra. Più che sul corteggiamento, l'interesse della scrittrice va al matrimonio e al divorzio, non meno penalizzante per le donne. Le sue commedie



sono pervase di pessimismo ed anche di rassegnazione (come in *Wives as they Were, Maids as They are*). Evidentemente il progresso dell'Illuminismo non vale per le donne [p. 201].

“Dopo il suo successo, poche autrici di commedie vedranno i loro lavori in scena” [p. 202] osserva la Anderson, concludendo il suo libro con uno scorcio del periodo romantico che mostra la commedia femminile, se non in declino, mutarsi profondamente, uscendo dai teatri pubblici, adattandosi alla lettura e al *closet*, o, al massimo, ai *private theatricals*, con un pubblico limitato. Non è un caso che la Lee, la Mitford, la Baillie cerchino il successo con la tragedia o l'adattamento dei loro romanzi. I pregiudizi in fatto di pubblicità rendono la scena sempre meno accessibile alle commediografe [p. 203].

Come tutti i libri che sono il frutto stratificato e meditato di un lungo studio, *Female Playwrights and Eighteenth Century Comedy* è un lavoro che un settecentista non può non leggere tanto per gli ampi squarci che illumina quanto per gli interessi e le curiosità che risveglia.

