

## La ricezione di Joanna Baillie in Italia



Isabella Imperiali, *Le passioni della mente nel teatro di Joanna Baillie*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2007, pp. 329

Joanna Baillie, *Leggenda di famiglia*, a cura di Lilla Maria Crisafulli e Liana Battelli, «Biblioteca del Romanticismo», Bologna, Bononia University Press, 2007, pp. 304

Franca Dellarosa, “*Ye will discern mist and mysteries at last: The Gothic Laid Bare in Joanna Baillie’s Witchcraft*”, in *Poetic and Dramatic Forms in British Romanticism*, ed. by F. Dellarosa, Bari, Laterza, 2006, pp. 99-114

Joanna Baillie, *Stregoneria*, a cura di Valentina Poggi, «Scaffale Romantico», Firenze, Alethea, 2002, pp. 184

Joanna Baillie [JB], “la più importante drammaturga inglese da Aphra Behn al Novecento”, “la madre del teatro romantico” [C. Burroughs, *Closet Stages*, 1997], caduta nel dimenticatoio dopo la grande popolarità nei primi decenni dell’Ottocento, è stata praticamente sconosciuta in Italia fino agli inizi del duemila, quando una ricerca nazionale sulla drammaturgia femminile nel periodo romantico [Cofin 2002] coordinata da Lilla Maria Crisafulli, ha prodotto, tra gli altri frutti, la traduzione di tre drammi *Stregoneria* (1834), *De Monfort* (1798), *Una leggenda di famiglia* (1810, 1815). Si tratta di traduzioni pregevoli per svariati motivi ma innanzitutto perché rispondono a quello che, al di là delle diverse scelte e finalità, dovrebbe essere il requisito essenziale di una traduzione, ossia il fatto di essere opera di esperte, o meglio specialiste di letteratura romantica, scozzese, e di teatro.

Prendendo le mosse dalla riscoperta e dal *reassessment* della drammaturgia femminile nel periodo romantico operata in ambito anglosassone da vari studiosi (Jeffrey Cox, Jane Moody) ed in particolare da Catherine Burroughs [*Closet Stages*, 1997; *Women in British Romantic Theatre*, 2000], queste studiose ci propongono un panorama nuovo, scardinando la versione

“maschile” canonica e mettendo in rilievo l’importanza e l’abbondanza della presenza femminile e la profondità della sua teorizzazione, la modernità dell’approccio psicologico della Baillie.



Figlia di un professore di teologia e nipote e sorella di medici illustri, pur sempre rispettosa della religione e della varie *pieties* legate al suo sesso, Joanna (nata nel 1762) mostrò fin da piccola un carattere forte e virile, preferendo significativamente i divertimenti *outdoors* alle occupazioni considerate tipicamente femminili. La sua passione per il teatro cominciò a manifestarsi nei primi giochi infantili e negli anni trascorsi nella *boarding school* di Glasgow, che doveva trasformare la piccola selvaggia in signorina perfetta. Nel 1784, trasferitasi a Londra con la madre e la sorella per accudire la casa del fratello Matthew, entra in contatto con i circoli letterari, quello della zia Ann Hunter in particolare, frequentato da Fanny Burney, Elizabeth Carter, Elizabeth Mantagu; e qui incomincia a scrivere poesia e opere teatrali. Nel 1802 si trasferisce a Hampstead dove vivrà fino alla fine della sua vita (1851), vicina di casa ed amica di Letitia Barbauld e Lucy Aikin e ricevendo le frequenti visite di Walter Scott. Fu nel 1798 che uscì anonimo il primo volume dei suoi *Plays on the Passions* [*A Series of Plays: In Which It Is Attempted to Delineate The Stronger Passions of The Mind* (*Serie di drammi in cui si tenta di delineare le più forti passioni della mente*)], suscitando un gran rumore, tant’è che all’inizio furono attribuiti alla celebrità letteraria del momento, Mrs Radcliffe, l’autrice di *Udolpho*. Con gli altri due volumi dei *Plays* (1802 e 1812) raggiunge l’apice della popolarità, anche grazie alla entusiasta “pubblicità” di Walter Scott, sempre pronto ad apprezzare il genio delle sue contemporanee e a trarre profitto dalla loro creatività. Mentre esalta l’autrice di *Udolpho* come “la grande incantatrice” e “la prima poetessa della narrativa romantica” [cfr. B. Battaglia, *Paesaggi e Misteri*, 2006], Scott innalza l’“immortale Baillie” al rango di “genio più alto del nostro paese”, “l’equivalente femminile di Shakespeare” autrice della rifondazione del teatro nazionale [cfr. *Leggenda di famiglia*, pp. 7-8], mostrando la sua viva sensibilità per quegli aspetti che poi ritroveremo sapientemente fusi nel suo romanzo storico: la capacità di costruire l’atmosfera e la *suspense* e di coinvolgerci il lettore, ossia quella capacità, auspicata da William Gilpin nelle sue *Istruzioni per osservare il paesaggio* [cfr. Battaglia, p. 90], di “riuscire ad interessare la fantasia dello spettatore suscitando la sua curiosità in modo da spingerlo ad entrare nel quadro e a vivere la realtà dell’illusione”. Quei principi del pittoresco, che Ann Radcliffe applicava al paesaggio naturale, sono applicati dalla Baillie al paesaggio interiore dell’uomo romantico e il loro effetto sul lettore teorizzato come “sympathetic curiosity”, o

curiosità empatica, nel suo “Introductory Discourse” [“Discorso introduttivo” a *De Monfort* in Imperiali, pp. 63-103].

Il “Discorso introduttivo” riflette un momento importante nell’evoluzione del pensiero filosofico e intellettuale del periodo romantico, vale a dire la reazione della filosofia dell’illuminismo scozzese e del “moral sense” al progressivo affermarsi dell’utilitarismo borghese. L’insistenza eccessiva [pp. 63-76] per ribadire una verità – l’impulso empatico è innato e universale – categorica nella sua stessa enunciazione lascia emergere sfumature di un’inconsapevole ipocrisia che è già vittoriana: la stessa espressione *sympathetic curiosity* (centrale nella teoria drammatica della Baillie) è significativa nell’ambiguità che si genera dall’accostamento di due registri contrastanti come quello della *sympathy* (fondato sul *feeling* e la partecipazione emotiva) e della *curiosity* (legato all’osservazione e quindi all’attività razionale). La parola *curiosity* infatti, presupponendo la separazione tra soggetto e oggetto osservato, opera uno spostamento nell’ambito intellettuale e razionale – e in quest’ambito l’impulso empatico viene *valutato* per essere *giustificato* in termini di *utilità*: “[La curiosità empatica] è il nostro miglior maestro, il più potente, dal quale nella vita di tutti i giorni *apprendiamo* ciò che appropriato e dignitoso [...] Nell’*esaminare* gli altri conosciamo noi stessi [...] A meno che non sia accompagnata da passioni più oscure e malevole, non è possibile esercitare una disposizione di questo genere senza diventare più giusti, più misericordiosi e compassionevoli [...] Essa ci offre come esempio un parametro di perfezione senza il quale *la nostra coscienza interiore mai potrebbe indicarci ciò che è giusto* e appropriato. Inoltre ci *insegna* a rispettare noi stessi e i nostri simili, perché è davvero povera la mente che, impiegando in questo modo le sue facoltà, non *impara* a soffermarsi sulla visione nobile della natura umana più che su quella meschina” [pp. 69-70; miei i corsivi]. Tutta questa insistenza sull’osservazione, la valutazione, l’apprendimento presuppone l’accettazione acritica e indiscussa dei fondamentali della morale comune. Questo inconsapevole sostrato di dogmatismo pervade tutto l’“Introductory Discourse”, dai giudizi critici sugli altri generi letterari e drammatici alla sua scelta delle passioni, al modo di renderle e rappresentarle. Per la Baillie, sostenitrice dello studio attento e accurato della natura umana, esiste solo un tipo di vero realismo : “Dopo tutti gli eventi meravigliosi, i misteri oscuri e i segreti rivelati che il romanzo di azione [*eventful novel*] ci offre con gran generosità, dopo il bellissimo parco di divertimenti e le scene della natura grandiose e sublimi, con cui tanto spesso il romanzo descrittivo [*descriptive novel*] c’incanta, saranno sempre più popolari le opere che descrivono con forza la natura umana nelle classi medie e basse della società, dove essa sarà percepita attraverso segni più forti e inconfutabili. Infatti, sebbene nei nostri romanzi più sentimentali ci si sia dati un gran daffare per renderci più interessanti le “delicatezze”, gli imbarazzi e i crucci artificiali della parte più raffinata della nostra società, per l’opinione pubblica essi non hanno mai potuto competere con opere dell’altro tipo. Nel primo caso ci troviamo di fronte a un parco giochi bellissimo e pieno di festoni, che ci lascia incantati per un po’ tra piante esotiche, frutto di coltivazioni artificiali; nel secondo siamo di fronte a una foresta selvatica della nostra terra natia dove crescono la quercia, l’olmo, il nocciolo e il rovo di more: e noi possiamo vagare all’infinito nella continua varietà dei suoi sentieri. Quali che siano le scene in cui ci condurrà l’autore, quali che siano gli oggetti che presenterà ai nostri occhi, sempre la nostra attenzione sarà più desta ogni volta vi sia un tratto fedele della natura umana e sempre rimarremo all’erta per cogliere ciò

che ci parla di noi” [p. 74]. Forse bisognerebbe andare più cauti nel fare della Baillie una precorritrice della psicanalisi di fronte alla sua concezione del fantastico, del meraviglioso, della poesia come “decorazioni” e “ornamento”, pronti ad “evaporare” davanti all’introduzione di “un semplice tratto del cuore umano, una sola espressione genuina e fedele alla natura umana” [p. 75]. La Baillie infatti non pare neppure sfiorata dall’idea che, anche ammesso che il fantastico e perfino l’epica non abbiano altra funzione che il divertimento, essi rispondono pur sempre a un bisogno universale di quella stessa natura umana di cui ella si prefigge la conoscenza e della cui rappresentazione evidentemente ritiene di saper scegliere la chiave privilegiata.

Se lo studio della natura umana è “utile”, “un potente contributo”, al poeta, al romanziere, allo storico e al filosofo, per il drammaturgo “è il centro e il culmine della battaglia” [p. 76]. L’arte drammatica (come la intende la Baillie) ha capacità espressive maggiori della narrativa (“E quale forma narrativa [...] ci comunicherà quei sentimenti le cui manifestazioni, violente e irregolari, le brusche transizioni, le pause improvvise e i suggerimenti formulati a metà hanno in spregio ogni armonia del verso misurato, ogni metodo e ordine di relazione?” [p. 80]) ed efficacia morale superiore a quella della poesia (“Ma se [gli eroi tragici] non ci sono raffigurati come personaggi veri e naturali, le lezioni che ci insegnano con la loro condotta e con i loro sentimenti non saranno maggiori di quelle che riceviamo dalle pagine del poeta o del moralista” [p. 84]). La critica della Baillie si estende alla tragedia che l’ha preceduta perché si è occupata più di eventi eccezionali che delle passioni, più dello scontro tra le passioni e gli eventi che non dello scontro delle passioni con il loro opposto. Anche la commedia non si salva dal suo vaglio: la commedia satirica [*satirical comedy*] perché trascura la caratterizzazione dei personaggi e “la trama di solito semplice e quel poco che accade non è né interessante né d’effetto; ci offre soltanto quel tipo d’istruzione morale che anche un saggio o una poesia avrebbero potuto darci e che, pur se divertente da leggere, a teatro è poco allettante” [pp. 88-89]; la commedia spiritosa [*witty comedy*] perché “la condanna forte e decisa del vizio è troppo pesante e concreta per danzare sulla superficie di questo torrente, le cui correnti poco profonde luccicano sotto perenni raggi di sole [...] Due o tre personaggi arguti e con una fervida immaginazione che percepiscono istantaneamente i vari nessi di ogni idea fugace [...] conducono tutto il gioco e sembra che comunichino questo loro speciale talento a ogni creatura della commedia. La trama è esile più che semplice, mentre i colpi di scena sono abbastanza numerosi, ma di rado memorabili o variati. L’obiettivo è divertire e soltanto divertire: non si pretende di interessare o di istruire.” [p. 89]; la commedia sentimentale [*sentimental comedy*] poi si occupa di “imbarazzi, difficoltà e scrupoli” che non sono abbastanza forti da suscitare il comune desiderio empatico e le sue lunghe conversazioni in scena sulle minime sottigliezze non possono essere di alcun interesse [“Commedie di questo genere ... hanno solo contribuito a far crescere tra noi un gruppo di ipocriti sentimentali ...”]; la commedia d’intreccio [*busy or circumstantial comedy*] poi, attirandoci nel vortice dei vari avvenimenti, c’impedisce di pensare: “Lo studioso che vuol smettere di pensare, l’indolente che non ama pensare e tutti coloro che per abitudine o per circostanze, vivono in uno stato di divorzio dalle loro menti sono contenti in un divertimento in cui non hanno nulla da fare, se non aprire gli occhi e guardare. L’ideale morale di tutto questo, però, è carente. Prendersi gioco dell’età o dell’autorità domestica ha un pessimo effetto sugli

spettatori più giovani ...” [pp. 89-90]. L’unico genere di commedia accettato, sia pure con molte riserve [pp. 91-93], è la commedia di carattere [*characteristick comedy*] perché “illustra le nostre osservazioni generali sugli uomini e dispiega di fronte a noi le basi su cui poggiano le idee complessive che ci sono state insegnate sull’umanità” [p. 91], “tuttavia di rado nella commedia è stata tentata un’illustrazione esauriente della passione, con le sue varietà e il suo sviluppo nel petto dell’uomo. Perfino l’amore ... è stato ritratto in maniera slegata, disordinata, imperfetta” [p. 94]. La Baillie ci presenta quindi il suo progetto: una serie di tragedie e commedie tutte incentrate sul “tema di fondo [che] è descrivere la passione in tutte le sue modulazioni e nelle diverse fasi – molte delle quali caratterizzate da sfumature così delicate che in un frenetico succedersi di avvenimenti sarebbero poco notate o ignorate – la semplicità dell’intreccio è [quindi] molto necessaria ...” [p. 96]. Non è questa la sede per entrare nel merito della sua teoria dando dimostrazione (per usare una parola significativamente cara alla Baillie) delle contraddizioni cui l’incongruenza tra empatia e giudizio morale da adito e che mi pare la chiave di lettura imprescindibile anche per spiegare le ragioni del declinare della sua fama dopo il 1820. Diversamente da scrittrici come la Barbauld, la Smith, la Radcliffe, la Austen, in cui una vena sottile di scetticismo radicale increspa la superficie della scrittura convenzionale, nessun dubbio o sospetto offusca mai le sue certezze, in particolare il suo concetto di natura umana così aderente ai canoni contemporanei da invecchiare inevitabilmente con il minimo mutare della sensibilità morale: infatti per quanto innovativo e anticipatore possa apparire il proposito di mettere al centro della scena teatrale la mente umana con i suoi meccanismi e le sue passioni, tale innovatività è vanificata dal fatto che la mente umana è data per così indiscutibilmente nota da diventare prevedibile e, con il passare del tempo, non realistica e quindi poco credibile. Rimango perplessa di fronte all’ingenuo apprezzamento da parte della critica femminile americana del piglio forte e sicuro che caratterizza l’ “Introductory Discourse”, tanto “maschile” da far sì che il suo anonimo autore venisse scambiato per un uomo, ossia uno di quei *reviewers* usi con superiore paternalismo (quando non con sprezzante saccenteria) a passare la produzione femminile al vaglio del più canonico (patriarcale) moralismo [Cfr. M.D. Purinton, *Romanticism on the Net*, 12, Nov. 1998; W.D. Brewer, "J B and Lord Byron," *Keats-Shelley Journal*, 44, 1995].

Oltre a un’introduzione al teatro contemporaneo e alla vicenda critica della Baillie, il volume della Imperiali comprende, in appendice, due interventi utili per contestualizzare *De Monfort*: uno, di Irene Ranzato, sulle difficoltà della traduzione e uno, di Andrea Peghinelli, sugli interpreti di *De Monfort*, addirittura prezioso perché ci introduce concretamente al dibattito, centrale nella storia critica della drammaturgia e tuttora attuale, sulla destinazione dei suoi drammi, se alla scena o al *closet*, alla rappresentazione o alla lettura [cfr. T. Crochunis ed., *JB Romantic Dramatist Critical Essays*, 2004]. Infatti, sebbene interpretata dai massimi attori del teatro romantico – Kemble e Siddons (1801) e Kean (1821) – la tragedia non fu mai un pieno successo perché, nonostante la lingua sobria e solenne, il dramma fu giudicato privo “di interesse, di variazioni, di azione” [p. 288] e il protagonista non credibile sul piano della coerenza morale [p. 292]. Fu proprio lo stesso Kean, ritenuto dal *Theatrical Observer* come l’unico in grado di rendere *De Monfort* rappresentabile, a confessare a Thomas Campbell (che si congratulava per aver salvato il dramma dall’insuccesso); ~~ad ammettere~~ che, nonostante i versi

eleganti, *De Monfort* non sarebbe mai diventato adatto alla scena [pp. 297-98]. Nonostante, o forse proprio perché è uno dei primi, *De Monfort* è certamente il dramma più eloquente per comprendere la personalità della Baillie e come autrice e come donna: perché cominciare questa serie delle passioni proprio con l'odio? Forse per poi contrapporvi l'Amore/Jane che non è meno protagonista di quanto lo sia il fratello De Monfort: un'ideale proiezione narcisistica dell'autrice che culmina nella I scena del II Atto con il trionfo dell'amore fraterno – una scena (oggi ormai improponibile) che ci dice molto sulla condizione psicologica e sentimentale della donna, nubile in particolare, non solo nel periodo *Regency*, ma anche dei decenni a venire.

*De Monfort* è rivelatore anche di un altro importante aspetto della produzione drammatica della Baillie [*Six Gothic Dramas*, ed. C.A. Colon, Valancourt Books, 2007] e cioè quello gotico, per il quale si può essere certamente d'accordo con la tesi di Michael Gamer [*Romanticism and the Gothic*, 2000, cap. IV] anche perché il critico americano parla, non di creatività espressiva di realtà profonde o rimosse, ma di uso delle convenzioni del gotico [cfr. D.H. Thomson, *Romanticism on the Net*, 22, May 2001]. Gamer rileva una “doubleness of perspective” [p. 139] (che è l'ovvio riflesso dell'ambiguità della *sympathetic curiosity*) per cui al pubblico è concesso di abbandonarsi alle suggestioni gotiche, ma mai interamente, conservando invece sempre un “ironico distacco” – il che è incompatibile con il gotico autentico, che è *romance* ossia identificazione totale: a conferma non casuale, il contrasto tra dimensione individuale e collettiva emerge chiaramente anche nell'analisi di Franca Dellarosa del gotico in *Witchcraft* [p. 107]. Come aggiunge David Richter [*Studies in Romanticism*, vol. 42, 2003], la Baillie usa il gotico prendendone le distanze. Entrambi i critici parlano di *negotiation*, ossia di un compromesso tra la volontà di compiacere i desideri del pubblico, che impazziva per *The Castle Spectre* e simili drammi “germanizzanti”, e la necessità di conquistarsi la benevolenza dei *reviewers*, favorevoli ad un teatro più sobrio e legato alle origini nazionali, ossia al grande Bardo.

Su quest'aspetto – lo *status* di Shakespeare nel panorama teatrale di fine Settecento – si sofferma in particolare Lilla Crisafulli nello stimolante saggio (“Joanna Baillie: *a female Shakespeare*”) introduttivo a *Leggenda di famiglia*, opera più matura (1810) che contende a *De Monfort* la palma per la maggior popolarità della drammaturga.

*Leggenda di famiglia* è un dramma storico, “un vivace affresco epocale” per il quale JB “ricorre all'autorità di Shakespeare per guadagnarsi un po' di libertà e potere lei stessa trasgredire il canone drammaturgico, rendendo autentica protagonista del suo *play* una donna, Helen, il cui drammatico ed eroico agire condiziona in parte il corso degli eventi” [p. 14]. Crisafulli contestualizza puntualmente l'accostamento della Baillie a Shakespeare notoriamente operato da Walter Scott, e rifacendosi a Jonathan Bate [*Shakespeare and the English Romantic Imagination*, 1989] ne individua il nesso nella “wild harp” di Shakespeare, visto nel Settecento, secondo la tradizione di Dryden, come “natural genius”, “fancy's child”, capace di *esprimere* le passioni anziché descriverle semplicemente [pp. 14-15]. Fu proprio la considerazione che si aveva delle donne come “children of nature”, poco colte e istintive, “fu la scarsa cultura classica di Joanna, in quanto donna, appartenente ad una famiglia borghese e non nobile che [...] permise a Walter Scott, fors'anche inconsapevolmente, di operare l'audace confronto” [p. 16]. Eppure, sottolinea Crisafulli, la critica canonica non era affatto tenera con le drammaturghe

contemporanee, da Hannah More a Elizabeth Inchbald. William Hazlitt ad es., dopo aver definito le teorie della Baillie “eresie nell’ambito della drammaturgia”, la accusa di usare i suoi personaggi come giocattoli: “Tratta gli adulti, uomini e donne, come le bambine trattano le bambole – ne fa delle marionette morali, tira i fili ed essi parlano virtuosamente o compiono il male” [*On the Living Poets*, in *Leggenda di famiglia*, pp. 17-18].

Per quanto, nel caso in questione si possa condividere la critica di Hazlitt, è pur vero che “il confronto creato ad arte [dai recensori in genere] tra Shakespeare e le drammaturghe era volto a danneggiare e a mettere in ridicolo la produzione femminile [...] Le drammaturghe contro cui la critica romantica opponeva il supremo modello maschile di Shakespeare furono invece incoraggiate da questo modello [...] Il grande drammaturgo e la sua autorità furono strumentalizzati dalle donne (e da chi le sosteneva) per legittimare la propria produzione” [p. 18]. Osservando che è “significativo che gran parte del *revival* di cui l’opera del “wild” Shakespeare godette alla fine del XVIII secolo si dovette alle donne” [p. 19], Crisafulli ci offre una panoramica del terreno poco esplorato della critica shakespeariana prodotta dalle donne (da Margaret Cavendish a Morris Morgan, a Elizabeth Montagu, alla Inchbald, a Henrietta Bowdler, Mary Ann Lamb, Mary Cowden Clarke, Mary Russell Mitford, Anna Jameson), per poi approdare alla Baillie la quale “si servì di Shakespeare come una sorta di *cross dressing* (ossia travestimento in abiti maschili) per essere traghettata, almeno nell’immaginario romantico, dalla sfera del *gender*, alla sfera, non meno ibrida e transgenerica del genere tragico, e specificamente del tragico maschile, quello del dramma storico” [p. 20]. Proprio rifacendosi alla grande tradizione shakespeariana, la Baillie poté operare sulla scena del *legitimate theatre* e assumere agli occhi di Scott le qualità di “autentico bardo nazionale scozzese”, al tempo stesso mediatrice fra le due culture, non solo del nord e del sud della Scozia, ma anche tra Scozia e Inghilterra. In *Leggenda di famiglia* l’antica faida tra i Campbell e i MacLean diventa metafora della storia o meglio della transizione storica presente e proprio in questo, conclude Crisafulli, prima ancora che nella retorica delle passioni, nell’uso del *blank verse*, nell’ibridazione di generi e registri, “la Baillie si avvicina a Shakespeare [...] nella sua capacità di utilizzare la tragedia ambientata nel passato come raffigurazione della continuità e soprattutto della discontinuità della storia recente” [p. 30].

Su come la vicenda dei due clan rivali rispecchi la storia presente e recente s’intrattiene il saggio di Liana Battelli (“*The Family Legend*: storia o leggenda?”) che completa l’introduzione, illustrando al tempo stesso le motivazioni storico-sociali alla base del rapporto di amicizia e di stima tra Scott e la Baillie: Scott, “sempre diviso tra il desiderio di recuperare la gloria del passato della Scozia, compresa la sua indipendenza, ed il senso di appartenenza alla modernità britannica che aveva assicurato al paese pace, prosperità e progresso [...] vide nel talento drammatico della Baillie non solo la possibilità di portare a compimento il suo ambizioso disegno nazionalistico [...] ma pure di dar voce alla singolare combinazione di sentimento nostalgico per il passato e di speranza per futuro [...] in cui risiedeva la sua visione della Scozia moderna. A suo avviso JB poteva quindi diventare *the Scottish dramatist* per eccellenza, e *The Family Legend* il testo ideale per la stagione d’apertura del nuovo *Royal Theatre*, dando l’avvio alla straordinaria esperienza dello *Scottish National Drama*” [pp. 39-40]. Sebbene “a lungo considerato espressione delle speranze indipendentistiche scozzesi [...] la prospettiva politica che

si coglie finisce con l'essere dichiaratamente britannica e identificata con le speranze illuminate del clan dei Campbell [...] un inedito senso di appartenenza al progresso socio-economico britannico" [pp. 41-42]. *The Family Legend* rappresentò dunque per gli Scozzesi del primo Ottocento "un approvato strumento per celebrare al tempo stesso la loro identità scozzese e britannica attraverso l'acclamazione del Grande Clan Whig" [B.H. Friedman-Romell, *Nineteenth Century Theatre*, vol. 26, 1998].

Data la particolare complessità dell'impresa, la Battelli, come le altre traduttrici della Baillie, spiega le sue scelte traduttive: *source-oriented*, per quanto riguarda stile e linguaggio che già volevano essere arcaici anche per gli inizi dell'Ottocento; la prosa, per ovviare alla rigidità del *blank verse* bailliano che diversamente da quello di Shakespeare, tende, pur nella fluidità del ritmo, a "ingessare" i personaggi; e infine, nella consapevolezza di tutte le problematiche attinenti la traducibilità del teatro [cfr. S. Bassnett, *La traduzione. Teoria e pratica*, Sonzogno-Bompiani, 1993], tradurre il testo per la lettura sempre tenendo conto della sua possibile "recitabilità" [pp. 61-64].

L'unico testo che non pone al traduttore il problema della versificazione è *Stregoneria* (*Witchcraft*, 1834) che presenta però altre e maggiori difficoltà, come la varietà dei dialetti regionali originali che sarebbe stato fuorviante riprodurre con dialetti regionali italiani, e quindi i dialettismi sono stati resi con registri colloquiali e informali più o meno marcati, secondo la levatura sociale dei personaggi [p.15]. A presentare JB con questa prima traduzione italiana di una sua opera è un saggio "JB: passione e saggezza" che offre un quadro completo ed equilibrato, frutto della *elegance of mind* e della cultura di Valentina Poggi, che evita gli entusiasmi della critica più recente, pur dando alla drammaturga tutto il dovuto: "Se è degno di ammirazione il grande tentativo della Baillie di resuscitare il genere tragico [...] tuttavia nell'insieme è difficile non concordare con il giudizio di M. Norton [*Review of English Studies*, 23, April 1947] per il quale la Baillie, nello sforzarsi di scandagliare motivi ed effetti della *passione*, perde di vista l'uomo, e con quello [...] di Joseph Donohue, il quale paragona i drammi della Baillie alle opere di Beaumont e Fletcher, che ebbero presso i contemporanei successo pari a quello di Shakespeare, ma che oggi sbiadiscono di fronte alla potenza tragica e alla complessità psicologica delle tragedie di Webster e di Middleton" [p. 11]. E sul tanto spesso citato confronto con Shakespeare vale la pena di ascoltare il giudizio dell'autorevole studiosa del teatro elisabettiano:

Ma alla base del rapido declino del successo di JB fu, probabilmente quella stessa concezione del teatro che sulle prime l'aveva favorito [...] Il concetto di *passione* come prodotto non tanto della componente fisica e viscerale dell'individuo, quanto dei meccanismi psichici, colpisce a prima vista per la sua modernità; e in verità certi personaggi, soprattutto il De Monfort [...], sembrano preludere al freudiano «sesso dell'intelletto» con le loro inconfessabili pulsioni, omosessuali o incestuose, rimosse o trasferite su altri oggetti. Peraltro l'interesse focalizzato sulle manifestazioni di una certa passione come su un «caso clinico» può pregiudicare la creazione di personaggi convincenti e sfaccettati, credibilmente condizionati dalla situazione e dal ruolo in cui si trovano, ma allo stesso tempo



capaci di trascenderli, capaci di imprimersi nella mente quasi fossero dotati di un'esistenza che precede (e segue, quando la vicenda non finisce tragicamente) la loro comparsa in scena o sulla pagina. Di personaggi del genere, che continuano nei secoli a calamitare l'interesse di attori e spettatori perché usciti da un crogiolo in cui si fondono, intuizione, osservazione, esperienza vissuta e genio, Shakespeare è il creatore per eccellenza. Nei protagonisti delle tragedie di JB si avverte invece soprattutto il lavoro della *mente*: la mente loro, offuscata dalla passione, tormentata da fissazioni, o intenta a reagire con dignità a frustrazioni e sventure; e quella acuta e partecipe dell'autrice, che ne indaga i tumulti e gli sbandamenti per delinearli a beneficio del pubblico, ma che solo di rado riesce a comunicare la sensazione di avere, come Tiresia nella *Waste Land*, «pre-sofferto tutto». [pp. 9-10]

[...] A minare la vitalità dei personaggi tragici della Baillie contribuiscono in larga misura i versi in cui sono costretti a esprimersi: versi sciolti, metricamente corretti, ma che raramente danno il senso di un discorso fluido e immediato: sintassi arcaicizzante e tendenza aforistica evocano la struttura del verso elisabettiano, ma senza le metafore fulminee e pregnanti che ne costituiscono il punto di forza. L'ambizione di creare la tragedia seicentesca nel clima romantico ha la stessa nobiltà delle pose statuarie in cui veniva ritratta Sarah Siddons, ma i suoi frutti, come certi stili recitativi, sembrano appartenere definitivamente al passato. [p. 12]

E molto probabilmente ha ragione Valentina Poggi quando osserva che meno datati appaiono i personaggi dei “drammi di genere comico o misto situati in tempi recenti e in regioni vicine, seppure culturalmente aliene come la Scozia”, dove luoghi e tempi familiari richiedono l'uso della prosa e del dialetto producendo così “un quadro socio-psicologico più ricco e congeniale alla sensibilità moderna” [Ivi]; com'è appunto il caso di *Stregoneria*, che, nonostante il sottotitolo che indica l'intenzione dell'autrice di farne la tragedia della gelosia, Poggi ascriverebbe, anche tenendo conto del finale che rispetta la *giustizia poetica* settecentesca, al genere della tragicommedia o del dramma sentimentale o del melodramma [p. 15]. L'innegabile intento moralistico e didattico che motiva tutta la produzione della Baillie dovrebbe trovare un veicolo più adatto nella commedia, nei suoi linguaggi della satira, del *burlesque*, dell'ironia che, in commedie come *The Tryal* (1798), *The Second Marriage* (1802) o *The Match* (1836), lasciano intravedere una JB “femminista” [A. Mellor, *Studies in Romanticism*, Winter 1994], “contestatrice” [R. Hewitt, *Utopianism and JB*, RCPS, 2008], studiosa della patologia del zitellaggio [M.D. Purinton, in *Ibid.*]. Auspichiamo quindi che presto anche le commedie vengano rese accessibili al pubblico italiano: un *play* come *Il secondo matrimonio* non solo gioverebbe allo sviluppo della critica austeniana, fornendo un illuminante contro specchio a un capolavoro complesso e ambiguo come *Emma*, ma toccherebbe temi di grande attualità nel dibattito psico-sociologico contemporaneo come per esempio la condizione dei figli nelle famiglie con nuove madri.

A questi studi e traduzioni vanno aggiunte anche due parziali rappresentazioni di *Stregoneria* (Bologna 2002) e *De Monfort* (Roma, Villa Mirafiori, 2004). In quest'ultima – dal il titolo *Scene da De Monfort* diretta da Isabella Imperiali e interpretata da Francesca Muzio e Andrea Peghinelli e reperibile in un CD che accompagna il volume – nonostante, o forse proprio per la

bravura degli attori, saltano agli occhi i motivi della caduta della fama della Baillie, in particolare riguardo ai limiti della sua visione della natura umana: lo spettatore odierno rimane estraneo all'urgenza che spinge De Monfort al delitto, mentre è più attratto dalle suggestioni incestuose che gli pare di avvertire nel rapporto tra i due fratelli; suggestioni che sono l'ovvio effetto della proiezione narcisistica dell'autrice che nei panni di Jane domina il dramma.

A conferma dei frutti di tanto lavoro critico e letterario è il fatto che JB, finora praticamente ignorata nelle nostre storie italiane della letteratura inglese, ha trovato un adeguato ampio spazio nel recente *Manuale di letteratura e cultura inglese* [a cura di L.M. Crisafulli e K. Elam, Bologna, BUP, 2009].