

Mèta-

5

(collana diretta da Mirella Billi)

Stampato con il contributo dell'Università degli Studi della Tuscia.

editor & cover design: Emanuele Paris, Bruno Cenciarini

in copertina: R. Bowyer Parkes alla maniera di Sir Joshua Reynolds. *Mis. Abington nella parte di Miss Prue*. Mezzatinta colorata a mano - H.R. Beard Collection, Victoria and Albert Museum. Londra.

edizioni **SETTE CITTÀ**

amministrazione

Via Mazzini 87
01100 Viterbo
t 0761303020
fax 0761367605

redazione

L.go dell'Università snc
01100 Viterbo
Tel 0761354620
Fax 0761270939

info@settecitta.it
www.settecitta.it

FRANCESCA SAGGINI

**LA MESSINSCENA DELL'IDENTITÀ.
TEATRO E TEATRALITÀ NEL ROMANZO
INGLESE DEL SETTECENTO**

SETTE CITTÀ

LADY SMATTER

I love criticism passionately, though it is really laborious Work, for it obliges me to read with a vast deal of attention. I declare I am sometimes so immensely fatigued with the toil of studying for faults and objections, that I am ready to fling all my Books behind the Fire.

The Witlings (II. 39-43)

RINGRAZIAMENTI

Questa ricerca ha preso avvio come progetto di tesi di dottorato ormai diversi anni fa e ha un grande debito verso l'esperienza e la generosità dei maestri che ho incontrato e al cui fianco ho avuto la fortuna di poter lavorare.

Desidero ringraziare gli amici che hanno condiviso con me le mie prime esperienze di ricerca nel Dipartimento di Scienze Linguistiche e Letterarie dell'Università degli Studi "Gabriele d'Annunzio" e che hanno riempito di calore e simpatia la distanza che mi separava dalla mia famiglia. Un particolare ringraziamento va a Francesco Marroni, il quale con discrezione e intelligenza ha saputo incoraggiare un'allieva di interessi così diversi dai suoi e a Anna Enrichetta Soccio, costante nella sua amicizia.

Un debito di riconoscenza va quindi espresso nei confronti degli attuali colleghi della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere Moderne dell'Università della Tuscia, Sandro Melani e Valerio Viviani in special modo, il cui buon umore riesce ad alleggerire il quotidiano *housekeeping* accademico.

Grazie anche al Consiglio di Amministrazione dell'Università della Tuscia, che ha generosamente accettato di coprire parte delle spese di pubblicazione di questo volume.

Tra il 1997 e il 2002 parti sostanziali di questo lavoro sono state presentate in vari seminari di studio e numerosi convegni in Italia e all'estero. Desidero ringraziare Ornella de Zordo e Giovanna Silvani, le quali hanno generosamente accettato di farmi confrontare con i loro studenti in più di un'occasione e gli amici della Burney Society, i quali dall'America e dal Regno Unito mi hanno fornito un prezioso *feedback*. Un grazie affettuoso va anche a Fiorenzo Fantaccini e Maria Cristina Bragone, sempre pronti dall'altra parte del filo a condividere perplessità ed entusiasmi.

Un ringraziamento speciale va infine a Mirella Billi, la quale ha seguito l'intero svolgersi delle mie ricerche con disponibilità, pazienza e ineguagliabile generosità, leggendo, infaticabile, pagine e pagine di dattiloscritto, mai stanca di trasmettermi il suo rigore intellettuale e il suo entusiasmo per la letteratura.

Grazie ai miei genitori, i quali hanno imparato a sopportare i miei sbalzi d'umore con invidiabile flemma e a Eric, con cui condivido (suo malgrado!) tutte le mie ansie e le mie felicità. Grazie a nonna Dolo, insostituibile compagna alla cui memoria questo lavoro è dedicato.

LISTA DELLE ABBREVIAZIONI

- CP* *Complete Plays of Frances Burney*, 2 voll., a cura di Peter Sabor, London, Pickering & Chatto, 1995
- DL* *Diaries and Letters of Madame D'Arblay*, 6 voll., a cura di Charlotte Barrett, note di Austin Dobson, Basingstoke, Macmillan, 1904-5
- ED* *The Early Diary of Frances Burney, 1768-78 with a Selection from her Correspondence, and from the Journals of her Sisters Susan and Charlotte Burney*, a cura di Annie Raine Ellis, 2 voll., London, George Bell, 1889
- EJ&L* *The Early Journals and Letters*, a cura di Lars Troide *et al.*, 3 voll., Kingston (Ontario)-Oxford, Clarendon Press, 1988-90 (in corso di completamento)
- JL* *The Journals and Letters of Fanny Burney [Madame D'Arblay], 1791-1840*, a cura di Joyce Hemlow *et al.*, 12 voll., Oxford, Clarendon Press, 1972-84

PREMESSA

In Inghilterra l'affermazione del nuovo genere romanzesco ebbe luogo in concomitanza con delle profonde trasformazioni politiche, sociali ed economiche che interessarono fortemente anche l'universo teatrale. Se il dramma della Restaurazione è stato tuttavia oggetto di uno studio puntuale, attento a ricostruire i contesti del genere e a individuare le sue componenti ideologiche, sociali e persino sessuali, le scene settecentesche sono tuttora considerate un campo di ricerca secondario, riservato a studi specialistico-settoriali e per questo limita(n)ti¹.

In una prospettiva sincronica, le affinità culturali, sociali e commerciali tra romanzo e teatro nel Settecento appaiono nondimeno immediate. Entrambi i generi si indirizzavano a uno stesso pubblico ed erano collegati da una fitta rete di rimandi intertestuali evidentemente indirizzati alle competenze letterarie di un unico lettore ideale. Frequenti appaiono le citazioni romanzesche presenti nei *plays* del periodo e altrettanto vari sono i richiami (diretti o impliciti) a opere drammatiche che compaiono in *Tom Jones*, *The Female Quixote*, *The Vicar of Wakefield* e in numerosi altri romanzi più o meno famosi dell'epoca. Come ricordava George Colman, un commediografo di grande successo verso la metà del secolo, riferendosi al debito fieldingiano incorso da *The Jealous Wife* (1761), una delle sue commedie più famose: "The Use that has been made in this comedy of *Fielding's* admirable Novel of *Tom Jones*, must be obvious to the most ordinary reader"².

È plausibile sostenere che il pubblico settecentesco costruisse il rapporto di appropriazione che lo legava alle vicende drammatiche, e successivamente a quelle romanzesche, lungo tre assi, che per comodità potremmo definire *identificazione*, *possesso* e *critica*. Attraverso un profondo processo di immedesimazione, la cui origine va ricercata nella nuova poetica andata affermandosi nel corso del secolo, i lettori si riconoscevano nelle vicende dei personaggi della finzione letteraria. Allo stesso modo ne conoscevano e dibattevano l'operato fittizio – dimostrando, ovvero confutando, la

propria *sensibility* e raffinatezza morale attraverso le preferenze espresse – “as if they had been living friends”, come nella celebre definizione austeniana³. Infine va ricordato come nella società georgiana, caratterizzata dall’affermazione del fenomeno sociale (e culturale) della *conspicuous consumption*, il libro (e la rappresentazione teatrale, per tramite della sua metonimia, il biglietto d’ingresso) divenne un ulteriore bene materiale, indispensabile complemento di una completa formazione *mondana* ancor prima che *culturale*, che veniva acquistato, posseduto, letto (o visto) e fatto circolare.

Come i lettori si scambiavano opinioni, supposizioni e timori sulle vicende che riguardavano i loro beniamini di carta, così gli stessi personaggi dei romanzi riproducevano questo intenso circuito comunicativo autoreferenziale paragonandosi ai personaggi dei *plays*, rivolgendosi loro in cerca di conforto e guida, spesso impossessandosene e oggettificandoli attraverso la redazione di dettagliate critiche e recensioni stilate nel rispetto dell’estetica coeva, in un affascinante dialogo transtestuale, vero “embedding” metaletterario, dalle molteplici implicazioni sessuali, di ruolo e sociali⁴. Così Pamela compila un impeccabile taccuino teatrale ove registra le proprie riflessioni di esemplare esordiente nella buona società, di cui forse l’oculato Richardson, sempre attento ai gusti del mercato, ipotizzò per un periodo la pubblicazione. Allo stesso modo l’istrionico Lovelace paragona ripetutamente la condizione della sua prigioniera Clarissa a quella della tradita Calista di Nicholas Rowe, mentre Sophia Western non può evitare di provare una profonda partecipazione, provocata dalla riflessione sulla propria situazione personale, con il destino della sventurata Isabella, protagonista di una commovente tragedia patetica tardo-seicentesca.

Poor Sophia, alone and melancholy sat reading a tragedy. It was *The Fatal Marriage*, and she was now come to that part where the poor distressed Isabella disposes of her wedding ring. Here the book dropped from her hand, and a shower of tears ran down into her bosom⁵.

Insomma, per dirla con Noyes, uno studioso che alla riscoperta delle tracce drammatiche nel romanzo delle origini ha dedicato due erudite indagini, questi continui dialoghi tra testi rivelano “the interrelation of the arts in the nexus of a culture which was more highly unified than that of today. It was an age when the arts of fiction and drama were closely allied and mutually influential. Novels and dramas reflected the same literary fashions [...] and both made use of the same kind of characters [...]”⁶.

A nostro parere tuttavia lo studio delle relazioni teatro-romanzo nel Settecento deve spingersi oltre una seppur dotta ricognizione della complessa intertestualità che collega le due forme – spesso esauritasi in un elenco affascinante di citazioni, allusioni e prestiti – e partire da questa per indagare la metatestualità dei *novels* – il livello della relazione critica per eccellenza, fortemente correlato alla pragmatica della letteratura,

soprattutto per quanto concerne le teorie della ricezione, che abbiamo visto essere precipuo alla fruizione culturale epocale – e successivamente la narrativizzazione che il romanzo opera dei testi drammatici, ovvero la transmodalizzazione dei drammi del Seicento e del Settecento che fu compiuta dal romanzo moderno.

Similitudini formali e strutturali collegano infatti il testo romanzesco a quello drammaturgico. Molti *novels* erano costruiti secondo la stessa struttura che caratterizzava le commedie coeve e avevano come protagonisti una coppia di innamorati che venivano separati da ostacoli familiari o economici invariabilmente sciolti nell'epilogo felice. L'espedito di lettere perse contraffatte o celate, così frequente nella narrativa del secolo, è altrettanto comune nelle commedie, come del resto è il caso dei ricongiungimenti fortuiti con genitori scomparsi anni prima, che riappaiono provvidenzialmente in tempo per benedire l'unione conclusiva dei giovani innamorati. Da un punto di vista formale, appare inoltre rilevante l'uso del dialogo, mentre la successione diegetica tende a coincidere con la successione narrativa, avvicinando pertanto la diegesi romanzesca alla mimesi diretta teatrale.

Allo stesso modo risulta significativo l'uso delle descrizioni fisiche dei personaggi, le cui relazioni cinesiche e prossemiche vengono sempre specificate e i cui dialoghi appaiono paralinguisticamente connotati. Con la metà del XVIII sec. grande spazio è inoltre riservato nei romanzi alla descrizione della mimica delle passioni: le reazioni emotive e patetiche dei personaggi trovano una corrispondente manifestazione somatica e gestuale, puntualmente specificata nel testo.

Anche la fruizione sociale fondante ogni rappresentazione scenica era in parte ricreata attraverso la pratica coeva della lettura familiare ad alta voce dei romanzi, compiuta nel rispetto di quelle stesse convenzioni retoriche e pragmatiche che venivano impiegate dagli attori in scena. Sembra pertanto pertinente sostenere che il romanzo settecentesco rappresenta un genere ibrido, dalle spiccate caratteristiche drammatiche, in cui la *mimesi romanzesca* è frequentemente affiancata (e talvolta sostituita) dall'*ostensione teatrale*.

Con il Licensing Act del 1737 e l'affermazione di una censura teatrale preventiva, la carriera drammatica di numerosi autori fu drasticamente re-indirizzata, come nel caso di Eliza Haywood e Henry Fielding. Parallelamente altri scrittori come Aphra Behn, Samuel Johnson e Tobias Smollett seguirono un percorso inverso che li condusse dall'universo delle scene a quello del romanzo. È infatti proprio a *Oroonoko* (1688), una delle ultime opere della commediografa Behn, che le più recenti revisioni del canone hanno riservato il conteso titolo di primo *novel*. Se è pertanto pertinente affermare che nel corso del Settecento il romanzo tende a teatralizzarsi, allo stesso modo attraverso la pratica della stampa dei copioni drammatici, divenuta corrente nel corso del secolo, lo spettacolo ambiva a una parallela "testualizzazione". Per citare Marcello Pagnini, il " 'testo scritto' si trasforma in 'testo parlato' e il 'testo parlato' diviene parte del 'testo scenico' ”⁸.

All'interno di questa co-testualità tra testo drammaturgico e testo romanzesco ho inteso soffermarmi sull'opera di Frances Burney spinta da due motivazioni complementari. La recente pubblicazione dell'opera drammatica di Burney⁹ ha risvegliato un notevole interesse per la produzione teatrale di un'autrice da sempre (e prevalentemente) considerata una "romanziera" di successo e una celebre *journalist*¹⁰. Questa accresciuta attenzione per le commedie e le tragedie composte da Burney tra il 1779 ed il 1802 sembra pertanto completare quel processo (ciclico) di rivalutazione dell'opera dell'autrice che in origine coincise con l'apparizione sul mercato editoriale dei *Memoirs of Dr. Burney* (1832), quindi con la pubblicazione nel 1842 della corrispondenza e dei diari editi da Charlotte Barrett e infine con l'arrivo della mastodontica edizione dei *Journals and Letters* compiuta da Joyce Hemlow e dai suoi collaboratori (completata nel 1984).

La fondamentale pubblicazione dei volumi di *Comedies e Tragedies* composte da Frances Burney rappresenta gli indispensabili prolegomeni al mio studio, il cui scopo è quello di individuare come l'autrice, osteggiata e distolta dall'inflexibile dissuasione paterna a cimentarsi direttamente con le scene, abbia proceduto a una teatralizzazione indiretta dei propri romanzi, attraverso una transmodalizzazione dei drammi della Restaurazione e dell'epoca georgiana.

Nel primo capitolo di questo studio la pratica compositiva prescelta da Frances Burney è inserita nel contesto letterario settecentesco, all'interno della relazione più generale che collega il romanzo, forma ancora in via di affermazione – *novel*, appunto – al teatro, arte di consolidata tradizione. Questa transizione, uno dei più controversi e significativi aspetti della storia letteraria inglese, costituisce da oltre un cinquantennio l'agone di un vivace dibattito interdisciplinare, tuttora aperto, a cui critici di scuole e metodologie diverse continuano sistematicamente a contribuire¹¹.

Attraverso una sintetica ricostruzione delle parallele mutazioni che interessano il genere tragico e quello comico tra il XVII sec. e il XVIII sec., in questa parte introduttiva si sono individuati gli aspetti tematici e formali che il romanzo riprese, con precise variazioni e innovazioni, dal teatro¹². I due percorsi individuati (in ambito serio la trasformazione del dramma eroico in *affective tragedy* e quindi in dramma domestico, in campo comico il passaggio dalla satira di costume alla commedia morale) rivelano l'importanza assunta in entrambi i generi dall'etica borghese, dalle vicende private dell'individuo medio, dalla virtù e dal patetismo, la cui funzione è collegata all'espressione dell'emozione. Da un punto di vista pragmatico il sentimento dell'ammirazione viene sostituito da quello della compassione, attivando il processo di identificazione affettiva del fruitore con le vicende rappresentate.

In una tale ottica romanzo tragedia e commedia si presentano come correlate risposte culturali ai profondi processi trasformativi che investono la società inglese nel suo complesso e che derivano dalla nuova modellizzazione del mondo venuta

affermandosi in quegli anni. Entrambi i modi, il drammatico e il romanzesco, cercano di fornire delle soluzioni distinte, ma comunque analoghe, al nuovo bisogno di rappresentare la dimensione intima dell'esperienza umana quotidiana – un livello posto a metà strada tra i pinnacoli eroici e le discese satiriche del teatro della Restaurazione, che implica una caratterizzazione degli attori basata sulla complessità psicologica e, quindi, sulla revisione critica e sul superamento dell'universalismo neoclassico. La ricerca di quella verisimilitudine interiore caratteristica della cultura moderna nel suo complesso – uno sforzo epistemologico che nasce proprio nel Settecento e che accompagna, secondo modalità distinte e sempre più approfondite, l'intera storia del *novel* – è indicata dall'affermazione del romanzo, nuovo modo rappresentativo che privilegia l'azione morale su quella sociale, implicando uno spostamento di focalizzazione sull'intimità dei personaggi, sui loro dibattiti interiori e sulle motivazioni che li spingono ad agire.

La seconda parte della mia indagine si concentra sull'analisi di questa interazione epocale romanzo-teatro nell'opera di Frances Burney, scegliendo come campo di studio privilegiato il periodo 1778-1782, date che coincidono con la pubblicazione di *Evelina, or the History of a Young Lady's Entrance into the World* e con l'uscita sul mercato editoriale di *Cecilia, or Memoirs of an Heiress*. Nel secondo capitolo ho pertanto analizzato le relazioni formali e transtestuali che legano *Evelina* al contesto teatrale coevo. Dopo aver rilevato la similitudine strutturale tra il *plot* del romanzo e lo schema di una commedia, ho tentato di scoprire se questa affinità trova una complementarità a livello transtestuale. In particolare mi sono soffermata sul drammatico ricongiungimento explicitario che vede protagonisti Evelina e il genitore Belmont, episodio le cui componenti formali sono state da me analizzate in riferimento ai codici recitativi propugnati all'epoca da David Garrick. In quest'ottica ho spiegato come l'interpretazione del *King Lear* shakespeariano fatta dal grande Roscius possa venire riconosciuta come il modello intertestuale implicito della scena romanzesca – momento fondamentale, dalle molteplici implicazioni epistemiche, verso il quale l'intera vicenda di Evelina sembra protendere fin dalla prima lettera.

Il terzo capitolo è riservato all'analisi della commedia *The Witlings*, composta dall'autrice sulla scia del successo di *Evelina* dietro consiglio dei drammaturghi Richard Sheridan e Arthur Murphy. La commedia non venne mai rappresentata a causa della reiterata ostilità dimostrata da Charles Burney, il quale sembra aver condiviso il marcato pregiudizio antiteatrale che caratterizza il secolo nel suo complesso. Seppur non avendo mai avuto attualizzazione scenica, la commedia sembra tuttavia portare in sé iscritta quella preponderanza dell'azione e dell'enunciazione che sono state riconosciute come proprie di un testo drammatico. L'analisi di un testo drammaturgico mi ha permesso quindi di confermare come gli elementi drammatici presenti nei romanzi siano originati dalla consapevolezza che Burney aveva delle modalità proprie della scrittura teatrale.

La soppressione di *The Witlings* appare strettamente connessa al tema di *Cecilia, or Memoirs of an Heiress*, il secondo romanzo composto da Frances Burney, discusso nel quarto capitolo. Il romanzo, ambientato nella ricca società londinese, presenta un ampliamento topologico e attoriale rispetto a *Evelina*, con un'estensione dei riferimenti contestuali che determina un fondamentale spostamento dall'idea di *teatralità* (dominante nell'opera prima) a quella di *spettacolarità*. La ricostruzione dei modelli drammatici a cui Burney si è ispirata, vari e appartenenti sia al genere comico che a quello della nascente tragedia borghese (come confermano a livello intertestuale i significativi riferimenti a drammaturghi quali Richard Sheridan, Susannah Centlivre, ma anche Nicholas Rowe e Thomas Otway), è stata completata da uno studio della spettacolarità civica della Londra georgiana. L'isotopia testuale dominante dell'INVERSIONE e dell'ARTIFICIO trova infatti una rispondenza tematica e formale nel gusto per il posticcio, per l'illusionismo scenico e per l'effettistica spettacolare che caratterizza l'epoca nel suo complesso. Ho pertanto concluso la mia analisi discutendo tre degli aspetti di questa artificiosità diffusa che sembrano riassumere paradigmaticamente l'isotopia testuale della FINZIONE. L'inversione domestica trasforma il rifugio della casa in una prigione sociale, mentre l'inversione estetica del Vauxhall capovolge l'universo naturale in un vero luogo teatrale, costruito, edificato e drammatizzato. Il *masquerade* a cui Cecilia prende parte, costruito secondo criteri di menzogna, mascheramento e travestimento, sembra infine ostendere la natura artificiale della società settecentesca ed è stato per questo da me definito come l'episodio del romanzo in cui si esplica il *grado zero della finzione*.

Il quinto e ultimo capitolo è dedicato allo studio dell'isotopia della pazzia all'interno del macrotesto burneyano. Dopo una contestualizzazione letteraria e culturale della pazzia nell'episteme settecentesca (fenomeno analizzato soprattutto in relazione alle implicazioni sociali e politiche della malattia mentale di Giorgio III, portavoce di una funesta malattia sociale, dalle conseguenze imprevedibili e drammatiche) ho proceduto all'analisi di due segmenti romanzeschi (tratti da *Cecilia* e *The Wanderer*, 1814) con protagoniste delle giovani donne, in cui sembra evidente un'influenza della *she-tragedy*, come riletta nella temperie gotica di fine secolo.

Il volume è completato da due repertori cronologici degli spettacoli teatrali, musicali e degli attori menzionati nel macrotesto burneyano (1768-1804). Scopo di questa indicizzazione è una puntuale ricostruzione del contesto letterario dell'opera dell'autrice, le cui conoscenze teatrali, del tutto rispondenti ai gusti coevi, ci permettono di cogliere appieno la complessità delle relazioni transtestuali intrattenute dalle sue opere.

Uno tra i maggiori meriti della critica femminista è quello di aver innescato un fondamentale processo di riscrittura del canone letterario. Il valore ideologico e critico di questo progetto è particolarmente evidente nel caso di Frances Burney, le

cui opere, pubblicate solo di recente in edizioni economiche integrali, sono adesso a disposizione di un pubblico di lettori molto più vasto. Come riassume Julia Epstein, una delle studiose più sensibili dell'autrice, compito della critica è quello di “convert Burney from the status of ‘minor’ writer to that of ‘major’ writer”.

But those terms – major and minor – lean on issues of canonization and the politics of literary course reading lists [...]. I have tried to approach Burney's *prose writings* as a vantage point from which to ask certain questions about the representation of women in late Eighteenth-century fiction and about the interpretations one woman's *writings* have received.¹³

Il progetto di Epstein è pienamente condivisibile solo se ci si avvicina allo studio dell'opera *omnia* dell'autrice, evidenziando le connessioni inter- e intratestuali che esistono all'interno del macrotesto, inteso come insieme delle opere narrative e drammatiche. La necessità di riscrivere, rivalutare e revisionare deve essere per sua natura *integrale*, altrimenti la scrittura si trasformerà in una “danza in catene” – “[a] danc[e] with fetters on” appunto, come aveva ricordato all'autrice uno dei suoi consiglieri letterari (*EJ&L*, III: 238) – catene i cui anelli sono fatti di tenacissimi legami sociali, familiari e, paradossalmente, anche critici.

Viterbo, 2002.

NOTE

¹ Tra le più significative ricognizioni manualistiche dedicate alle scene settecentesche segnalò F. S. Boas, *An Introduction to Eighteenth-Century Drama*, Oxford, Oxford University Press, 1953; i volumi i-iii di Allardyce Nicoll, *A History of English Drama, 1660-1900*, Cambridge, Cambridge University Press, 1952-59; i volumi v (1660-1750) e vi (1750-1880) de *The Revels History of Drama in English*, a cura di T. W. Craik e C. Leech, London, Methuen, 1976, e infine il recente Richard Bevis, *English Drama: Restoration and the Eighteenth Century, 1660-1789*, London-New York, Longman, 1988; in ambito italiano i principali contributi sono Paolo Bertinetti, *Storia del teatro inglese dalla Restaurazione all'Ottocento, 1660-1895*, Torino, Einaudi, 1997 e Marisa Sestito, *Storia del teatro inglese. La Restaurazione e il Settecento*, Roma, Carocci, 2002.

² Cit. in John Loftis, *Sheridan and the Drama of Georgian England*, Oxford, Blackwell, 1976, 28.

³ Ricorda J. E. Austen-Leigh: "Every circumstance narrated in Sir Charles Grandison, all that was ever said or done in the cedar parlour, was familiar to her; and the wedding days of Lady L. and Lady G. were as well remembered as if they had been living friends" (*A Memoir of Jane Austen*, in 'Persuasion' with 'A Memoir of Jane Austen', a cura di D.W. Harding, Harmondsworth, Penguin, 1985, 331). L'intera opera di Austen ben si presta a questo tipo di analisi metaletteraria, dimostrazione delle caratteristiche morali dei diversi personaggi. In *Sense and Sensibility* (Cap. X) gli innamorati romantici Marianne e Willoughby apprezzano Cowper e Scott, mentre si limitano ad ammirare Pope "no more than is proper". In *Northanger Abbey* (Cap. VII), il grossolano John Thorpe commenta negativamente *Camilla* di Frances Burney, uno dei romanzi preferiti dall'autrice. In *Persuasion* infine il sognatore Captain Benwick elogia la sensibilità esasperata dei poeti romantici al punto che Anne "recommen[ed] a larger allowance of prose in his daily study" (I, xi).

⁴ Il termine viene usato da Susan Staves in un illuminante articolo dedicato all'appropriazione dei drammi della Restaurazione inscenata dai romanzieri settecenteschi. Rileva acutamente la critica: "the embedding of the Restoration play-texts in the eighteenth-century novels reveals an appropriation by bourgeois women of sentiments and entitlements that had formerly been the property of the aristocracy. [...] Sometimes the words of the earlier drama allow later hearers, speakers or readers to possess intensities and kinds of feelings which the polite world stipulated they could not own more directly" ("Fatal marriages? Restoration Plays Embedded in Eighteenth-Century Novels", *Augustan Studies. Essays in Honor of Irvin Ehrenpreis*, a cura di Douglas L. Patey e Timothy Keegan, Newark, University of Delaware Press e London-Toronto, Associated University Presses, 1985, 96).

⁵ Henry Fielding, *Tom Jones* [XV, 5], Harmondsworth, Penguin, 1994, 680.

⁶ Robert Gale Noyes, *The Neglected Muse. Restoration and Eighteenth-Century Tragedy in the Novel, 1740-1780*, Providence, Brown University Press, 1958, 5.

⁷ Rose Zimbaro, "Aphra Behn: A Dramatist in Search of the Novel", in *Curtain Calls. British and American Women and the Theatre, 1660-1820*, a cura di Mary Anne Schofield e Cecilia Macheski, Athens, Ohio University Press, 1991, 371-82.

⁸ Marcello Pagnini, *Pragmatica della letteratura*, Palermo, Sellerio (1980), 1988, 89.

⁹ *Complete Plays of Frances Burney*, 2 voll., a cura di Peter Sabor, London, Pickering & Chatto, 1995.

¹⁰ Questa paradossale ricodificazione della produzione letteraria dell'autrice, di origine tardo-romantica, si prolunga a tutt'oggi, come ha dimostrato la sorprendente discussione sulla vetrata commemorativa che è stata recentemente collocata nel Poets' Corner della Westminster Abbey. Paula Stepankowski, presidente della Burney Society, informa che "the listing of Fanny's accomplishments" (vale a dire "Novelist", "Diarist", "Playwright" e "Daughter of Charles Burney Mus. D." [sic]) è stata – incredibilmente – al centro di un animato dibattito: "The problem, of course, is due to everyone's own particular interest. The historians and biographers amongst us *naturally* thought Fanny's diaries to be of supreme importance, whilst those involved in English literature thought she was far better known for her novels"

(“Plaque wording proposed”, *Burney Letter* 4, 2 (Fall 1998), 3; l'enfasi è mia). Dopo una fase iniziale, in cui tutti i membri della società sembravano concordare che la produzione drammatica dell'autrice era *comunque* da considerare più significativa *esclusivamente* alla sua discendenza familiare, la formula “Novelist, Playwright, Diarist” è stata prescelta, certo una conseguenza del recente reinserimento nel canone dell'intera produzione letteraria dell'autrice, oltre che il segno della mutata percezione critica che si ha di essa.

¹¹ Ogni analisi dello sviluppo del modo narrativo da quello drammatico non può prescindere da una seppur veloce ricognizione delle più rilevanti storie del romanzo, partendo da quello studio che viene a costituirsi come un discutibile, in parte superato, spesso parziale, ma comunque imprescindibile *incipit* critico, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, pubblicato da Ian Watt nel 1957. Altre significative ricognizioni che si segnalano per il rigore metodologico, l'innovatività delle letture dei fenomeni culturali ivi proposte, la riconosciuta influenza critica – oltre che per il dialogo, in tutte costanti, con l'opera di Watt – sono Lennard Davies, *Factual Fictions. The Origins of the English Novel*, New York, Columbia University Press, 1983; Michael McKeon, *The Origins of the English Novel, 1660-1740*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1987; J. Paul Hunter, *Before Novels: the Cultural Contexts of Eighteenth-century English Fictions*, New York-London, Norton, 1990 e William Beatty Warner, *Licensing Entertainment: the Elevation of Novel Reading in England 1684-1750*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1998 (in particolare i primi due capitoli, “Preface: From a Literary to a Cultural History of the Early Novel” e “The Rise of the Novel in the Eye of Literary History”). Si segnala inoltre il numero monografico dedicato da *Eighteenth-Century Fiction* a *Reconsidering the Rise of the Novel*, (vol. 12, n. 23 January- April 2000), a cui ha partecipato la maggior parte degli storici della letteratura appena citati. Per le sue doti riassuntive si segnala il contributo di Robert Folkenflik, “The New Model Eighteenth-Century Novel”, 459-478.

¹² Dalla presente analisi viene esclusa intenzionalmente una discussione degli aspetti economici, sociali, storici e filosofici che collaborarono all'affermazione del romanzo sul teatro. Questi sono ampiamente trattati nei testi citati alla n. 10, ai quali qui si aggiunge come riferimento fondamentale il testo di John Brewer, *The Pleasures of Imagination. English Culture in the Eighteenth Century*, Chicago, University of Chicago Press, 1997. Si riassumono di seguito, in sintesi sommaria, alcuni degli elementi principali che contribuirono al riorientamento della cultura avvenuto nel passaggio tra il XVII e il XVIII secolo e che concorsero al declino del genere drammatico. Sono state definite concause della decadenza del teatro georgiano 1) la scomparsa del sostegno reale, avvenuta a seguito della morte di Charles II nel 1685, 2) gli attacchi mossi dai detrattori del teatro (conseguenza dei mutamenti etici avvenuti nel Seicento e nella prima metà del secolo successivo) e il persistere del pregiudizio antiteatrale di origine puritana, 3) gli effetti dello Stage Licensing Act del 1737 (che implicò la censura preventiva, l'introduzione del sistema delle licenze e la creazione del duopolio Drury Lane Theatre e Covent Garden Theatre), 4) il consolidamento del potere degli imprenditori teatrali, 5) l'influenza moralizzatrice esercitata dal pubblico femminile, 6) la scarsa sicurezza economica garantita dal sistema dei *benefits*. Per quanto riguarda invece l'affermazione della cultura della stampa i critici concordano nel definire come aspetti fondamentali 1) i mutamenti nella natura e nell'organizzazione del pubblico dei lettori, 2) lo sviluppo del mercato editoriale (che ebbe come conseguenza il decadere del monopolio dei librai, la crescita dell'editoria provinciale, l'incremento della stampa periodica, la diminuzione dei prezzi dei romanzi e l'affermazione del sistema delle librerie circolanti), 3) la professionalizzazione della scrittura (che comportò un'accresciuta sicurezza economica e l'emancipazione dei romanzieri dalla committenza e dal mecenatismo nobiliare) e infine 4) l'aumento del tempo libero femminile. Entrambe queste prospettive critiche concordano con l'identificare la causa principale dell'affermazione del romanzo nel prevalere dell'ideologia borghese e nella conseguente inclusione della classe media nella cultura della ricreazione.

¹³ Julia Epstein, *The Iron Pen. Fanny Burney and the Politics of Women's Writing*, Madison (WI)-Bristol, University of Wisconsin Press e Bristol Classical Press, 1989, 3; l'enfasi è mia.

Alle origini.

New things to come, and old to pass away.

John Dryden, *The Latter Part of the Third Book of Lucretius, Against the Fear of Death*

IL DRAMMA SERIO

Con il ritorno della monarchia Stuart l'interdizione puritana nei confronti del teatro venne immediatamente revocata. Il re, grande sostenitore delle rappresentazioni pubbliche e private, concesse immediatamente a William Davenant e Thomas Killigrew l'autorizzazione ad allestire rappresentazioni teatrali nella capitale, messe in scena sotto diretta commissione e protezione reale. Il teatro della Restaurazione è pertanto strettamente legato fin dalla sua nascita all'ambiente di corte, di cui rispecchia essenzialmente i valori.

All'interno del genere tragico, fu lo *heroic drama* a mettere in scena più compiutamente l'ideologia cavalleresca. La tragedia eroica – mimesi di soggetti nobili impegnati in nobili azioni, nel rispetto della precettistica classica – è un genere altamente artificioso nei contenuti e nello stile, con protagonisti eroici condottieri e valorosi soggetti le cui azioni, ambientate in tempi lontani e luoghi esotici, risultano distanti e antirealistiche. L'azione base trova risoluzione nella congiunzione euforica di Amore e Onore, due termini che non risultano antitetici, quanto piuttosto implicitamente consequenziali. Il personaggio eroico tradizionale – invincibile nella lotta e ammirevole nel comportamento – può fare affidamento su una gerarchia etica non frammentata, che lo supporta nella sua azione, raramente travagliata da scelte drammatiche e certa in uno scioglimento felice, in quanto predefinito dal codice platonico (ovvero epico-cavalleresco) che unisce Amore e Valore¹. Il personaggio eroico è quindi prevalentemente statico, privo di sviluppo psicologico o di forte tragicità, cosicché il sentimento suscitato nel pubblico è l'ammirazione per la sua nobiltà d'animo e per il suo valore guerresco. La convenzione drammatica impone

infine una struttura predefinita all'opera, comunque conclusa da un necessario lieto fine che localizza la tragicità della situazione nei primi quattro atti del dramma.

Tuttavia fin dalle primissime produzioni di William Davenant (ad esempio *The Siege of Rhodes*, Parti I e II, 1656-1659) e Robert Boyle, Earl of Orrery (*Mustapha*, 1665 e anche *Henry the Fifth*, 1664), la tragedia eroica è esistita solo raramente in questa forma pura e congruente, contemplando frequentemente l'inclusione di un tormentoso dilemma, ovvero di una scelta tragica tra Amore e Onore, che sottolinea la precarietà, oltre che l'inconsistenza, della gerarchia etica eroica. Commenta Paolo Bertinetti:

La *heroic tragedy* rappresentava di fatto l'immagine che il settore elevato del pubblico voleva dare di sé [...]. Ma era solo un'immagine, l'illusione di un mondo inesistente, che venne meno già nell'età stessa della Restaurazione, quando la durezza della realtà, in capo a qualche anno, ebbe ragione della retorica di un mondo aristocratico incapace di riproporsi come guida della nazione².

L'esempio più riuscito di questa convivenza di elementi eroici puri e misti (già patetici nei loro toni) è testimoniata dall'opera del maggiore drammaturgo e critico dell'epoca, John Dryden, nella cui produzione affiorano, amalgamate, tensioni contrapposte. Infatti in Dryden appaiono contemporaneamente il modello drammatico eroico e l'antimodello, dal quale sempre più frequentemente traspare quella frammentazione del codice eroico che già preannuncia le mutazioni formali proprie della tragedia patetica. L'eroe erculeo (sul modello di Montezuma, protagonista di *The Indian Queen*, 1664) lascia il posto a un personaggio scisso e tormentato, la cui sfera di azione non è più la dimensione politica della lotta pubblica, quanto sempre più spesso l'universo privato. Non a caso Laura Brown individua nell'amore frustrato il vero tema dell'opera che rappresenta l'epitome dello *heroic drama* drydeniano, *The Conquest of Granada*, riconoscendo ai ripetuti confronti tra l'innocente e vittimizzata Indamora e l'accecato ma incolpevole Aureng-Zebe una manifesta intenzione patetica³.

Stesse mutazioni compaiono nella produzione dell'altro grande drammaturgo eroico, Nathaniel Lee, il cui capolavoro *The Rival Queens; or, The Death of Alexander the Great* (1677), nonostante lo stile ampolloso e il linguaggio magniloquente tipico del dramma aristocratico ("I rage, I burn, I bleed, I die for Love; / I am distracted with this World of Passion", declama l'imperatore in IV. ii. 499-500), diviene l'esempio paradigmatico della storia d'amore passionale. L'amore travagliato del potente Alexander per la prima moglie Statira, fatalmente tradita per la seducente Roxana, sposta la focalizzazione sulla vicenda dal piano eroico pubblico del grande condottiero a quello privato del coniuge infedele e appassionato. Non sorprende quindi come nell'immaginario collettivo d'inizio secolo la figura di Alexander, amante sofferente ancor prima che tiranno sanguinario, vada ad affiancarsi a

quella dell'innamorato sventurato per eccellenza, lo shakespeariano Romeo⁴. In Lee l'ammirazione lascia il posto alla pietà, mentre la scelta antierica dell'imperatore (di cui fin dal livello epitetuale viene evidenziato il destino sventurato – la morte – piuttosto che il trionfo politico) sollecita l'immedesimazione empatica del pubblico.

A questo proposito possiamo notare con Watt che nella tragedia greca, “come [nel]le altre forme letterarie che precedettero il romanzo”, “la rappresentazione teatrale pubblica, la nobiltà dell'eroe e l'orrore eccezionale del suo destino”⁵ limitavano fortemente la possibilità di identificazione e, dunque, il loro potere catartico sull'animo del fruitore. Le mutazioni che interessano il genere tragico nel secondo Seicento, al contrario, vanno a sostegno di tutti quegli elementi che incoraggiano questo senso di profonda identificazione, in seguito pienamente sviluppato nel romanzo.

Fin dalla sua stabilizzazione il dramma eroico contiene dunque in sé quegli elementi che definiranno formalmente la successiva *affective tragedy* (tragedia patetica). Questa inizierà a consolidarsi nel decennio 1670-1680, periodo in cui i mutamenti epistemici in precedenza delineati saranno rispecchiati da corrispondenti mutamenti contenutistici e formali: i richiami patetici diventeranno sempre più frequenti ed espliciti, mentre il sentimento preponderante dell'ammirazione lascerà il posto a quello della pietà. Il declino della componente eroica comporta pertanto l'affermazione dell'elemento sentimentale, mentre i tragediografi iniziano a contemplare la presenza di scene e situazioni drammatiche che hanno il solo scopo di provocare una reazione affettiva nel pubblico.

Questi *tableaux* emotivi, che ricercano un pathos esasperato, diventano sempre più frequenti, collegandosi al nuovo stile recitativo – fluido, mobilissimo e ‘naturale’, dominato dalla messinscena del patetico – che andò affermandosi in campo tragico nel secolo successivo⁶. Le scene di grande impatto emotivo, veri “riassunti visivi di eventi”⁷ e sentimenti, andranno lentamente assumendo funzione e valore autonomi, per trasformarsi in ipogrammi del gotico di fine secolo, genere che al teatro è collegato da trasmodalizzazioni e adattamenti, come esemplifica la produzione di Ann Radcliffe, fortemente indebitata al teatro elisabettiano per la delineazione dei suoi *villains*, ma a sua volta altrettanto ricca fonte di ispirazione per numerosi drammaturghi coevi, quale tra gli altri James Boaden.

Anticipatori di questo processo trasformativo risultano i dubbi espressi nella prefazione al suo capolavoro *All for Love* (1678) dallo stesso Dryden il quale, pur ricusando l'uso dell'elemento patetico, ne afferma contemporaneamente la presenza e ne sottolinea l'apporto originale. Afferma infatti Dryden:

The greatest error in the contrivance seems to be in the person of Octavia, for, though I might use the privilege of a poet to introduce her into Alexandria, yet I had not enough

considered that the compassion she moved to herself and children was destructive to that which I reserved for Antony and Cleopatra, whose mutual love, being founded upon vice, must lessen the favour of the audience to them, when virtue and innocence were oppressed by it⁸.

La disintegrazione dello standard eroico Amore-Onore comporta la scomparsa dell'Onore e il prevalere dell'Amore, come segnalato dal sottotitolo del *play*, che recita programmaticamente *The World Well-Lost*, preannunciando il senso della scelta dei protagonisti Antonio e Cleopatra e la risoluzione del loro (apparente) dilemma. Nelle parole di Laura Brown, “*All for Love* includes a residual heroic dimension, superimposed upon the ‘real’ pathetic definition of the protagonists’ character and plight”⁹.

Il predominio dell'Amore sull'Onore, della passione privata sulla ragione di stato e sul dovere pubblico non può che implicare una soluzione disforica, foriera di morte e catastrofe. Il condottiero drydeniano è prigioniero di due dimensioni morali (e temporali) contrapposte, la gloria eroica del passato – vissuta solo come un ricordo appassionato, ma privo di richiami – e il tramonto del potere che caratterizza il presente. Antonio è ritratto come la vittima passiva del proprio destino, caratterizzato non tanto da prevedibili attributi aristocratici o guerreschi, quanto piuttosto dalla sua situazione sfortunata. Persino Cleopatra ha cessato di essere la seducente e maestosa regina shakespeariana, incarnazione della Bellezza e dell'Eros, per trasformarsi in “A wife, a silly, harmless household dove, / Fond without art, and kind without deceit” (IV. 92-93). Il confronto tra l'amante Cleopatra e la legittima moglie Ottavia (una scena presente solo nell'adattamento drydeniano, a indicare le radicali mutazioni che proprio in quegli anni avevano luogo) ha assunto già accenti borghesi, preannunciando tematiche pre-settecentesche quali il matrimonio, la gelosia e il tradimento, che diverranno presto paradigmatiche nel successivo romanzo georgiano. Nello scontro con Ottavia, Cleopatra risulta vincitrice per la maggiore capacità di soffrire (per amore) che sa dimostrare, oltre che per la pietà a cui muove la sua situazione. Come sostiene Antonio, rivolgendosi agli altri personaggi in scena, ma in realtà obliquamente al pubblico: “Pity pleads for Octavia, / But does it not plead more for Cleopatra?” (III. 339-40)¹⁰.

La scissione tra Amore e Onore, con la conseguente disintegrazione dell'etica eroica cavalleresca, isola l'innocenza e la debolezza del protagonista (ora spesso diventato *una* protagonista, a sottolineare un'ormai consumata scissione dalla dimensione eroica, determinata dopo il 1660 anche dalla comparsa sulle scene delle attrici), “polo di passionalità antagonistico al codice d'onore”¹¹, vittima innocente e virtuosa di cui si narra la situazione sventurata. La focalizzazione sulla dimensione privata implica una profonda mutazione epistemologica che si evidenzia in una maggiore corrispondenza tra l'opera letteraria e la realtà che questa imita. Si privilegia un'ambientazione realistica e domestica, mentre i personaggi – che non

rispettano più la regola del *decorum* classico secondo la quale solo gli eroi e altre figure “alte” sono adatti a rappresentare argomenti tragici – vengono adesso scelti per la normalità e la quotidianità delle loro vicende.

La *affective tragedy* attiva pertanto un rovesciamento dialettico della convenzione tragica antica (*decorum*) per cui la tragedia non è più mimesi di personaggi eroici, migliori degli uomini d’oggi, dalla virtù non perfetta. Il livello sociale dei personaggi tragici viene scisso definitivamente dal loro livello morale, cosicché la nobiltà di *rango* è ricodificata in *inclinazione morale* nobile, che può essere posseduta da tutti gli uomini, indipendentemente dalla loro estrazione¹². Questi nuovi canoni del decoro implicano un profondo mutamento nella relazione dialettica tra contenuto e forma che investe l’azione, il personaggio e il linguaggio tragici, mentre si preannuncia già la centralità dell’individuo medio, poi celebrata nel romanzo.

Afferma Thomas Southerne in *The Fatal Marriage* (1694):

The Beggar and the King
 With equal steps, tread forward to their end:
 Tho’ they appear of different natures now;
 Not of the same work of Providence;
 They meet at last: the reconciling Grave
 Swallows Distinction first, that made us Foes,
 The dead all alike lie down in peace together.

(II. 82-88)

Sentimenti analoghi sono espressi nell’epistola dedicatoria a *The London Merchant* (1731) da George Lillo, il quale riprende la responsabilità morale del drammaturgo e la sua funzione di educatore, definendo le coordinate di questo nuovo tipo di tragedia borghese:

If princes, etc., were alone liable to misfortune arising from vice or weakness in themselves or others, there would be good reason for confining the characters in tragedy to those of superior rank; but, since the contrary is evident, nothing can be more reasonable than to proportion the remedy to the disease. [...] I have attempted, indeed, to enlarge the province of the graver kind of poetry [...]. Plays founded on moral tales in private life may be of admirable use, by carrying conviction to the mind with such irresistible force as to engage all the faculties and powers of the soul in the cause of virtue, by stifling vice in its first principles¹³.

Nella *moral tragedy* il risveglio della pietà, del pathos e dell’emozione costituiscono il fine stesso dell’azione tragica, mentre compassione e sensibilità legano saldamente pubblico e personaggi. Dichiara Rowe nell’epistola dedicatoria a *The Fair Penitent*:

[I] hope that there may be something so moving in the misfortunes and distress of the play as may not be altogether unworthy of your Grace's piety. This is one of the main designs of tragedy, and to excite this generous piety in the greatest minds may pass for some kind of success in this way of writing¹⁴.

Risulta quindi evidente come sia la risposta emotiva sollecitata negli spettatori a determinare sempre più chiaramente i contenuti e la forma della produzione drammatica seria nell'ultimo scorcio del XVII sec. Questa nuova modellizzazione del mondo implica la forte tipizzazione dei personaggi, uniformati nella loro innocenza perseguitata allo scopo di aumentare il coinvolgimento emotivo del pubblico. L'azione morale si sostituisce all'azione eroica, il sentimento della compassione a quello dell'ammirazione, mentre si delineano i tratti della mutazione epocale che porterà all'affermazione settecentesca, secondo nuove forme, della moralità individuale del singolo. La tragedia patetica del secondo Seicento porta quindi a conclusione i presupposti affettivi propri della tragedia eroica e preannuncia i motivi e le forme del dramma borghese settecentesco.

Il prevalere della pietà sugli orrori e le efferatezze (ovvero sul sentimento del terrore) e la maggiore importanza data all'espressione delle emozioni conduce infatti a un cambiamento di soggetto poetico, a cui fa seguito l'evoluzione della precettistica tragica. Dopo il 1680 al criterio dello *utile et dulce* oraziano – che collegava la funzione didattica a quella dilettevole attraverso l'uso della giustizia poetica¹⁵ – e alla catarsi aristotelica – che contemplava negli spettatori il risveglio purificatore delle emozioni della pietà e del terrore – si affianca il patetismo, al quale viene adesso riconosciuto un essenziale compito formativo per le menti degli ascoltatori. L'espressione del sentimento, la sua manifestazione verbale e l'ostensione fisica che se ne dà appaiono inscindibilmente unite, oltre ché conseguenti, all'affermazione della moralità del personaggio. Si afferma in *The Friends; or Original Letters of a Person Deceased* (1773):

Mirth and Joy give but single and transitory Sensations; bur Sorrow and Compassion are compounded of two, sometimes more; of Piety for the Distress, a generous Wish to relieve it, and, in some Cases, an honest Indignation, against the Author of it. These Sentiments sink deeper in our Hearts, and consequently dwell longer in our Minds¹⁶.

La catarsi tragica privilegia lo *emotional response* degli spettatori, per i quali queste sensazioni diventano fonte di piacere in sé, ovvero di *pleasurable fear*¹⁷.

Otway was peculiarly happy in a full and unrivalled possession of the true Pathos; in his two plays of Venice Preserved and the Orphan, the audience are never left to a state of indifference, but tied down by a succession of interesting strokes to a most feeling, sympathetic attention; his versification is the most unaffected and natural for dialogue of any we know; but the whole of his reputation should rest upon the two pieces we have mentioned; ... it seems to have been

a settled maxim with Otway, to show the most unfavourable pictures of human life, yet, by a kind of bewitching power, he annexes piety to the distress of such characters as should rather fall under contempt¹⁸.

Fino alla fine del XVIII sec. l'aspetto moralistico-didascalico dell'opera d'arte, fino ad allora incarnato dal protagonista la cui perfezione favoriva l'identificazione del pubblico, viene a perdere quella centralità riconosciutagli in precedenza. L'insegnamento risiede ora nell'espressione dell'emozione, che va ad affiancarsi all'esemplarità. Il sentimento, divenuto l'aspetto preponderante del processo di produzione e fruizione culturale, acquisisce funzione formativa autonoma, permettendo il raffinamento morale del personaggio e, per suo tramite, del pubblico, che con il personaggio si può identificare.

Anche per quanto riguarda l'uso della giustizia poetica, strettamente collegata alla funzione morale riconosciuta alla letteratura, le variazioni epistemiche fin qui delineate corrispondono a precisi mutamenti. Se Addison rileva l'assenza del concetto di giustizia poetica dalla teorizzazione aristotelica, contestandone l'inverosimiglianza e sottolineandone la non corrispondenza con la quotidianità – e quindi l'incapacità di sviluppare sentimenti di pietà e terrore – altri critici quali John Dennis e successivamente Samuel Johnson ne sostengono invece la necessità, rilevando che “the audience will not always rise better pleased from the final triumph of persecuted virtue”¹⁹.

Nel contesto medio-georgiano a questa mutazione di indirizzo culturale fece seguito una critica verso un tipo di tragedia patetica, a cui si preferisce sempre più spesso la commedia morale, poi alla base del genere romanzesco, in cui il vizio è punito e la virtù trionfa. La nuova modellizzazione del mondo prevede un lieto fine per i giusti e i probi, destinati a superare gli ostacoli che si presentano loro, nel rispetto di un'azione a carattere comico. Come afferma Fielding in *Journal of a Voyage to Lisbon* (1755): “PROVIDENCE WILL SOONER OR LATER PROCURE THE FELICITY OF THE VIRTUOUS AND INNOCENT”²⁰, la stessa convinzione sulla quale pochi anni prima Richardson aveva impiantato il suo grande successo, *Pamela*.

L'uso del pathos per risvegliare le emozioni del pubblico comporta ancora una volta delle trasformazioni, fortemente legate alla comparsa sulle scene, e in seguito dall'affermazione, dell'attrice. Dopo il 1680 (*l'annus mirabilis* durante il quale vengono messe in scena a distanza di pochi mesi l'una dall'altra opere genericamente antitetichhe quali i *Poems* dello Earl of Rochester, le commedie *The Feign'd Curtezans* di Aphra Behn e *The Woman-Captain* di Thomas Shadwell, le tragedie di Dryden e Lee *Troilus and Cressida*, *Ceasar Borgia* e *The Princess of Cleves*, oltre che, naturalmente, *The Orphan* di Thomas Otway) la sofferenza femminile associata all'innocenza della protagonista vanno a costituirsi come il fulcro emotivo

tragico. Questa sovrapposizione e intersezione dei moduli letterari è testimoniata dalla lenta sostituzione dell'eroico guerriero della tragedia aristocratica di Davenant, Orrery e, in parte, Dryden con la donna sventurata protagonista della *she-tragedies*, di cui la otwayana Monimia rimarrà il modello drammatico per molti anni, in seguito ripreso, con dovute alterazioni, in quello che si rivelerà essere il dramma domestico più celebre del secolo, *Clarissa* di Samuel Richardson, i cui modelli riconosciuti sono non a caso *The Fair Penitent* di Rowe e *Caelia* di Charles Johnson. (L'altro modello è dato dalla commedia della Restaurazione, la cui ossessione per le relazioni sessuali e il genere delle protagoniste viene tuttavia fortemente sentimentalizzata.) Si legge nella *Theatrical Review* (1772):

The fable [ci si riferisce a *The Orphan*] is familiar and domestic, and the Poet has expressed himself with amazing energy, both in the Language and the Sentiments, at the same time that the Incidents are strongly affecting, and the Catastrophy truly distressful; his Talent of writing to the Heart [...] has perhaps, never been excelled by any of our English tragic Writers²¹.

Le trasformazioni proprie del dramma serio tardo-seicentesco rispecchiano dunque l'affermazione di quella nuova costruzione della femminilità, succube e passiva, che si andava prepotentemente affermando nella cultura inglese. La figlia devota (Euphrasia in *The Grecian Daughter* di Arthur Murphy), la moglie affettuosa e appassionata (la maestosa Zara in *The Mourning Bride* di William Congreve o la sventurata e fedele Belvidera in *Venice Preserv'd* di Nicholas Rowe)²² e la madre tenera e addolorata (Isabella, nell'omonimo dramma di Thomas Southerne e successivamente Lady Randolph in *The Tragedy of Douglas* di John Home) divengono figure ricorrenti e altamente codificate – grazie soprattutto alle commoventi interpretazioni delle più grandi *tragediennes* del secolo, Susannah Cibber, Mary Ann Yates e, soprattutto, Sarah Siddons – presenti sia nel genere drammatico, sia, come vedremo, con opportune variazioni, anche in quello comico. Evidenti appaiono le riproposizioni romanzesche di questi tipi femminili, le cui vicende diventano spesso il motore narrativo di numerosissimi *novels* coevi, come illustra compiutamente l'opera di esordio di Frances Burney, *Evelina* (1778), in cui alla figura della moglie devota e ingiuriata si accompagnano quelle della figlia amorevole, ma perseguitata e del marito, insensibile e negligente.

I nuovi criteri di giudizio che sovrintendono alla *affective tragedy* e in un secondo tempo al dramma borghese successivo al 1730 esaltano la cultura della virtù sofferente, la cui funzione pragmatica risiede nella commozione del pubblico, secondo un modello affettivo che comporta “the sympathetic identification between the pitying audience and the beset protagonist”²³. Ancor prima del Settecento, il successo di un'opera è dunque determinato dalla sua componente patemica, come è il caso di *Ibrahim, the Thirteenth Emperor of the Turks* di Mary Pix (1696), apprezzato

in quanto “the Distress of Morena never fail’d to bring Tears into the Eyes of the Audience; which few Plays, if any since *Otway*’s have done; and yet, which is the true End of Tragedy”²⁴.

Evidente appare il legame con la *conduct literature* coeva, alla base della produzione romanzesca della maggioranza degli autori (e autrici) settecenteschi, in cui era predicata la virtù passiva della donna, che veniva considerata inerme e naturalmente incapace di controllare gli eventi da cui viene trascinata, oltre che le proprie reazioni emotive. A teatro questa particolare costruzione della femminilità trova espressione attraverso numerose scene di follia, di febbricitante farneticazione e di vero e proprio delirio, come nelle scene che seguono la violenza inflitta all’innocente Monimia dall’ignaro Polydore. Nel romanzo la pazzia della protagonista è invece affiancata da altre manifestazioni di esasperata sensibilità, veri sintomi visivi della vibratilità emotiva e della *delicacy* – oltre che segni del raffinamento morale e delle qualità interiori – dell’eroina, preda di svenimenti, pianti, deliqui e palpiti, come bene illustrano non solo i comportamenti di Pamela Andrews, Harriet Byron e Amelia Booth, ma anche le reazioni dei *men of feeling* settecenteschi, David Simple e Harley.

Al tempo stesso l’importanza crescente della dimensione privata – che si contrappone nettamente alla tradizione tragica classica legata a vicende pubbliche, sociali e di stato – comporta la domesticizzazione della storia, per cui anche le figure di potere sono descritte come individui privati. La *affective tragedy* Seicentesca e successivamente il dramma morale decretano il superamento dello standard eroico, mentre la “simple domesticity” assunta a nuovo nucleo tematico celebra non solo la scelta dell’Amore sull’Onore e sull’Impero, quanto piuttosto “the elimination of empire altogether”²⁵.

In *The Orphan* questa mutazione è ancora ai suoi primordi, scissa formalmente dalle vicende drammatiche di Monimia, Castaldo e Polydore per mezzo di una semplice ripartizione in atti. Le vicende di Acasto, padre di Castaldo e Polydore, uomo d’onore che ha abiurato senza rimpianti alle glorie militari, costituisce infatti solo lo sfondo antierico autonomo della prima fase della vicenda tragica, a cui rimane comunque non integrato.

In *Venice Preserv’d; or, a Plot Discovered* (1682) il livello politico della cospirazione contro il senato è invece rappresentato attraverso le ripercussioni che questo ha sulla relazione tra l’irruento e debole Jaffeir e la moglie Belvidera, rea di spingere il marito a tradire i propri compagni pur di salvare le vite di madri innocenti e bambini indifesi. Il destino di Jaffeir e Belvidera è inesorabilmente legato a quello della congiura politica in quanto l’uomo ha istintivamente promesso di pugnalarla la moglie in caso di disfatta, a significare un giuramento di imperitura fedeltà alla causa dei ribelli.

Il dilemma tragico di Jaffeir trasferisce così sul livello privato, del sentimento, la decisione eroica tra Amore e Onore, ricodificandola in scelta tra l'amore e il rispetto che ha per lui l'integerrima consorte e la lealtà alla tragica promessa fatta. Jaffeir è pertanto spergiuro per amore della moglie, a cui lo lega una dedizione esasperata e ossessionante.

JAFFEIR
 Remember, remember him who after all
 The sacred bonds of oaths and holier friendship,
 In fond compassion to a woman's tears
 Forgot his manhood, virtue, truth, and honour,
 To sacrifice the bosom that reliev'd him.

(IV. i. 15-19)

La stessa Belvidera è una vittima innocente, sacrificata prima all'ambizione del padre, il senatore Priuli (condannato a perire per mano del marito qualora egli avesse rispettato il patto fatale) e successivamente all'onore del consorte, destinata all'inevitabile distruzione da forze e macchinazioni di cui è sempre succube, sviata nelle sue azioni da una generosità ammirevole, ma fundamentalmente errata, che la conduce prima alla pazzia e poi alla morte.

BELVIDERA
 Then hear me too, just heaven,
 Pour down your curses on this wretched head
 With never-ceasing vengeance; let despair,
 Danger or infamy, nay, all surround me;
 Starve me with wantings, let my eyes ne'er see
 A sight of comfort, nor my heart know peace,
 But dash my days with sorrows, nights with horrors
 Wild as my own thoughts now, and let loose fury
 To make me mad enough for what I lose,
 If I must lose him; if I must, I will not.

(V. ii)

Nel finale della tragedia il sentimento della commozione ha ormai superato quello del terrore e anche i fantasmi di Jaffeir e dell'amico Pierre non riescono a turbare lo spettatore quanto l'apparizione della delirante Belvidera, alle cui strazianti farneticazioni sono significativamente lasciate le ultime battute dell'opera.

La lenta trasformazione dell'argomento eroico pubblico in vicenda privata e l'amalgamazione delle due forme è confermata dal ciclo drammatico dedicato da John Banks a episodi salienti della storia d'Inghilterra di cui, nel rispetto del contesto epocale, sono scelte come protagoniste sovrane e nobildonne sventurate. Banks separa le sue regine dalla loro funzione sociale, allontanandole dalle lotte

delle fazioni politiche per delineare i dolori privati di Lady Jane Grey, Mary Queen of Scots e Anna Bullen, protagoniste tra il 1681 ed il 1684 di *The Innocent Usurper*, *The Island Queens* e *Vertue Betray'd*. La domesticizzazione delle vicende storiche, che conduce direttamente alla delinearizzazione delle passioni familiari tipica del dramma borghese, lascia presto il posto a forme fortemente folcloristiche – e dunque ancor più realistiche e medie – quali, significativamente, la ballata storica (come in *Jane Shore* di Nicholas Rowe, 1714), il *pamphlet* sensazionalistico (*Fatal Curiosity*, 1736, di George Lillo) e infine il racconto popolare (la storia di George Barnwell in *The London Merchant*, 1731, ancora di Lillo, la quale nella prefazione alla tragedia è definita “A London ‘prentice ruin’d, is our theme, / Drawn from the fam’d old song that bears his name”)²⁶.

In seguito anche la tragedia politica assume sempre più i toni della *she-tragedy* (ad esempio *Jane Shore* e *Lady Jane Grey*, 1715, entrambe di Rowe), una forma drammatica intermedia tra la *affective tragedy* e il dramma domestico di ambito borghese, eminentemente emotiva nei toni e anti-aristocratica nei contenuti, costruita intorno alla perfetta virtù della sventurata protagonista. (Ne abbiamo un esempio precorritore in Otway.) Nel dramma storico *Tamerlane* di Nicholas Rowe (1701) spicca la storia d’amore di Moneses e Arpasia, protagonista di una scena di morte – in seguito uno dei cavalli di battaglia di Sarah Siddons – capace di provocare negli spettatori un profondo senso di compartecipazione mista a orrore²⁷. Persino nella rilettura della tragedia classica l’aspetto eroico tradizionale si mescola a quello sentimentale, come è il caso del *Cato* di Joseph Addison (1713) in cui sono presenti due *sub-plots* sentimentali (l’amore di Juba per la figlia di Cato, Marcia e la rivalità tra figli di Cato, Portius e Marcus, per Lucia) che, sebbene risultino involuti e scarsamente passionali, riscossero tuttavia grande favore tra i romanzieri del Settecento.

La domesticizzazione del dramma storico, frutto dello smantellamento della gerarchia eroica della Restaurazione, è propedeutica e formalmente contigua alla nascita della tragedia borghese di ambito domestico²⁸, i cui personaggi medi e le vicende private, capaci di risvegliare l’immedesimazione e la pietà del pubblico, anticipano ancora una volta il romanzo. Centrale in questo passaggio è l’importanza assegnata al valore interiore dell’individuo, caposaldo ideologico e formale della vicenda, che permette l’elevazione del personaggio umile a soggetto di azioni tragiche un tempo riservate esclusivamente a individui eccezionali. Alla verisimilitudine psicologica è preferita l’esemplarità degli attori, naturali evoluzioni delle vittime innocenti della tragedia patetica. La necessità didattica li tipizza in caratteri semplici, perfettamente innocenti e implicitamente virtuosi, come indicano i loro nomi propri, veri segni poetici, ricchi di connotazioni sociali, oltre che spesso simboliche (si pensi al Thorowgood di Lillo o, in campo narrativo, agli Allworthy e Abraham Adams fieldingiani).

Ancora più marcato che nella tragedia patetica risulta inoltre il richiamo al sentimento e al valore interiore del singolo, una nozione che abbiamo notato contraddire le convenzioni classiche di caratterizzazione legate al *decorum*. Pur rivolgendosi a parametri morali condivisibili e universali, l'ideologia di base è ora quella borghese, fondata sui principi della castità femminile, della fedeltà coniugale, della benevolenza, del mercantilismo, della carità e infine della responsabilità civica.

Il trionfo dell'ideologia mercantilista è accompagnato a livello stilistico dall'abbandono del metro poetico (sia i distici eroici, sia il verso libero) a favore della prosa, una mutazione che accompagna l'affermazione del realismo formale nel romanzo²⁹. (Non appare casuale infatti come proprio *Caelia* di Johnson, tragedia domestica in prosa, sia, come abbiamo visto, uno dei modelli di *Clarissa*.) Le implicazioni di questo cambiamento appaiono in tutta la loro portata nel metodo narrativo perfezionato ad alcuni anni di distanza da Richardson, che Watt considera "il riflesso di un più ampio mutamento di mentalità: la transizione dall'orientamento oggettivo, sociale e pubblico del mondo classico a quello soggettivo, individualistico e privato della vita e della letteratura degli ultimi duecento anni"³⁰.

Il passaggio dall'argomento domestico a quello borghese è proclamato nella prefazione a *The London Merchant* di Lillo (1731), i cui personaggi appartenenti alla "middle Station in Life" sembrano ormai usciti dalle pagine di un romanzo di Defoe. Lillo delinea una discendenza di modelli che collega esplicitamente la *affective tragedy* degli anni 1670 e 1680 alla nuova forma che va attestandosi:

The Tragic Muse, sublime, delights to show
Princes distrest and scenes of royal woe;
In awful pomp, majestic, to relate
The fall of nations or some hero's fate [...].
In ev'ry former age and foreign tongue
With native grandeur thus the goddess sung.
Upon our stage, indeed, with wish'd success,
You've sometimes seen her in a humbler dress –
Great only in distress. When she complains
In Southern's, Rowe's, or Otway's moving strains,
The brilliant drops that fall from each bright eye
The absent pomp with brighter gems supply.
Forgive us then, if we attempt to show,
In artless strains, a tale of private woe.
A London 'prentice ruin'd, is our theme,
Drawn from the fam'd old song that bears his name.
We hope your taste is not so high to scorn
A moral tale, esteem'd ere you were born;
Which for a century of rolling years,
Has fill'd a thousand thousand eyes with tears³¹.

Il (sintomatico) sottotitolo del dramma, *The History of George Barnwell*,

rende l'avvenuto avvicinamento al romanzo ancora più esplicito: nella dimensione architestuale la tragedia non è più considerata mimesi di azioni per mezzo della prova, quanto piuttosto *storia*, ovvero narrazione, secondo una modalità scritturale condivisa con i maggiori romanzieri dell'epoca, che possono definire la loro opera variamente come *adventures*, *authentick memoirs* e, spesso, appunto, *histories* (si pensi ai titoli dei romanzi di Manley, Defoe, Richardson e Fielding). L'azione tragica eroica ha lasciato il posto a una vicenda di "domestic misery", come dichiara appropriatamente uno dei personaggi (V. ii), che ha ormai perso gran parte della sua essenziale dimensione di racconto *agito*, per tramutarsi in racconto *raccontato*.

La scena centrale della tragedia, in cui Barnwell è convinto all'omicidio dello zio dalla calcolatrice Marwood – episodio fondamentale, che segna la rovina dell'apprendista, preannunciandone l'esecuzione per mano della giustizia – ha luogo infatti totalmente fuori scena e ci perviene a posteriori per tramite del dialogo tra le cameriere della donna. Questa "sad relation" (III. ii) ha ormai perso la sua precipuità teatrale (la potremmo definire *dramatic narrative*, con espressione richardsoniana): azione e parola sono palesemente disgiunte, sfalsate sul livello temporale. La vicenda acquista carattere espositivo ed è portata avanti per tramite di formule interrogative tipiche della diegesi, quali "But how did Barnwell behave?", "But then Millwood?", "What said he?" (III. ii).

Lillo prevede persino l'uso dell'espiediente epistolare (III. i) – successivamente un *novelistic device* tra i più ricorrenti – per il cui tramite Barnwell giustifica la propria scomparsa, oltre che un menzognero, seppur commovente, resoconto della travagliata giovinezza di Marwood, vero *abyme* romanzesco che investe di valenze metanarrative l'intera vicenda.

LUCY

Why, you must know, my lady here was only a child; but her parents, dying while she was young, left her and her fortune (no inconsiderable one, I assure you) to the care of a gentleman who has a good estate of his own. [...] All things went on as one could wish till, some time ago, his wife dying, he fell violently in love with his charge, and would fain have married her. Now, the man is neither old nor ugly, but a good, personable sort of man; but I don't know how it was, she could never endure him. In short, her ill usage so provoked him, that he brought in an account of his executorship, wherein he makes her debtor to him.

(II. ii)

In questa nuova poetica domestica il realismo si fonda (oltre che scaturisce) con l'esaltazione dell'etica borghese, mentre l'elemento patetico (la cui apoteosi è raggiunta nel climattico V atto, nelle scene tra il pentito Barnwell, l'amico Trueman e l'innamorata Maria³²) si coniuga alla dimensione didattica, essenziale all'opera in ragione dell'utilità che questa riesce a rivestire per il maggior numero possibile di

spettatori. Giustificando il proprio tentativo di “enlarge the province of the graver kind of poetry”, Lillo così spiega:

Plays founded on moral tales in private life may be of admirable use by carrying conviction to the mind with such irresistible force as to engage all the faculties and powers of the soul in the cause of virtue, by stifling vice in its first principle³².

L'intento didattico di Lillo è già un ponte verso il romanzo del Settecento, in cui la vicenda dell'individuo è sempre veicolo di una dimensione esemplare universale. L'assioma del drammaturgo secondo cui “the more extensively useful the moral of any tragedy is, the more excellent that piece must be of its kind”³⁴ trova infatti una precisa rispondenza nella precettistica richardsoniana, secondo la quale scopo del romanzo è “to *divert* and *entertain*, and at the same time to *instruct* and *improve* the minds of the YOUTHS of *both sexes*; [...] to inculcate *religion* and *morality* [...]; to paint VICE in its proper colours, to make it *deservedly odious* [...]”³⁵, ovvero “*story* and *amusement* should be considered as little more than the vehicle to the more necessary *instruction*”³⁶.

Un'analisi dei mutamenti nel dramma serio della Restaurazione e dell'epoca definita augustea rivela una profonda mutazione epistemologica, per tramite della quale le vicende tragiche vengono a rispecchiare con sempre maggiore accuratezza gli eventi reali e quotidiani vissuti da una larghissima parte del pubblico, attraverso un processo di contiguità che investe contemporaneamente anche la commedia. La virtù messa alla prova e la moralità esemplare del protagonista tragico rappresentano il frutto di una gerarchia etica completamente condivisibile e dunque adottabile da parte degli spettatori, che riscontrano con piacere e compiacenza la somiglianza morale ed estetica tra gli eventi della scena e quelli del mondo reale. La risposta emotiva del pubblico, la sua compassione e compartecipazione, rappresentano contemporaneamente l'origine e la diretta conseguenza del realismo formale che andò affermandosi nel corso del XVIII secolo e che sarà poi perfezionato dal romanzo, come è evidente in *Clarissa*, paradossalmente destinata a diventare forse l'esempio più famoso di *domestic tragedy* coeva.

Il realismo settecentesco, comune al genere drammatico e a quello romanzesco, si fonda sulla descrizione del dettaglio familiare, si focalizza sulla delineazione dell'esperienza individuale, esalta lo stile semplice medio e descrive l'esperienza dell'individuo. Esso diventa la forma che meglio rappresenta l'interiorità, i processi psichici ed emotivi individuali, i pensieri dei personaggi e i loro valori etici. La stampa, il nuovo modo di comunicazione della cultura urbana moderna, viene dunque a sostituire recitazione e narrazione orale come quella forma che riesce a riproporre la dimensione intima e privata dell'esperienza umana. Come afferma

pertinentemente Laura Brown, “the novel is distinguishable from the drama not as a unique repository of fictional realism in the eighteenth century, but rather as the genre that finds the most successful means of representing a fundamentally realist form”³⁷. Non a caso l’apprezzamento rivolto a metà secolo da Johnson a *The Fair Penitent* sembrerebbe adattarsi perfettamente anche a un qualsiasi riuscito romanzo settecentesco: “there is scarcely any work of any poet at once so interesting by the fable, and so delightful by the language. The story is domestick, and therefore easily received by the imagination, and assimilated to common life”³⁸.

LA COMMEDIA

I profondi mutamenti contenutistici e formali che caratterizzano il dramma serio nel passaggio tra il XVII sec. e il XVIII sec. – mutamenti determinati dalla diversa modellizzazione del mondo in precedenza delineata, che comporta la sostituzione della gerarchia eroica con l’etica borghese, i personaggi altolocati e gloriosi con quelli medi, oltre che lo spostamento della funzione formativa dalla pietà e dal terrore all’elemento patetico – trovano rispondenza formale nelle parallele trasformazioni che riguardano la commedia.

A livello culturale si rileva un corrispondente passaggio che conduce dalla satira sociale della Restaurazione alla commedia morale proto-georgiana. Questa trasformazione ha origine dalla diversa importanza data alle teorie etiche e del comportamento umano alla base di quella che è stata definita “la cultura della sensibilità”³⁹. Il nuovo tipo di commedia che ne deriva, epurata nei contenuti e moraleggiante nei toni, esalta l’azione morale a scapito del comportamento sociale, privilegiando i sentimenti della benevolenza e della carità umana sulla frivolezza mondana, l’inconsistenza morale e i costumi disinibiti caratterizzanti le opere teatrali di ambito cortese-cittadino. L’affermazione del sentimentalismo in campo drammatico comporta l’ampliamento degli orizzonti della commedia, implicando l’inclusione di nuovi aspetti sociali e la descrizione di tipi inediti di esperienza emotiva che negli stessi anni divengono centrali per il romanzo borghese.

I diversi sottogeneri di commedie della Restaurazione (variamente definite *comedies of manners*, satire sociali o di costume e ancora commedie spagnole⁴⁰ o di intrigo romanzesco, a seconda degli aspetti tematici o formali che di queste vengono di volta in volta privilegiati) sono accomunate dall’ambientazione elevata, in prevalenza londinese e dalla delineazione quasi documentaristica (e quindi autoreferenziale) del quadro mondano, con una puntuale descrizione di ambientazioni, usi, personaggi e abitudini. Gli incidenti, i conflitti e il linguaggio dei personaggi si basano sull’ambiente *genteel* contemporaneo, rendendo il contesto drammatico chiaramente identificabile

(un'altra delle etichette per la produzione comica di questi anni è appunto *genteel comedy*, ovvero commedia delle classi medio-alte). Le relazioni umane sono delineate principalmente per tramite dell'interazione sociale e sono caratterizzate dal prevalere del codice economico. I personaggi rappresentano stereotipi sociali facilmente individuabili, privi di spessore psicologico, prevalentemente funzionali alla finalità satirica dell'opera.

Il rapporto pragmatico è basato sulla separazione e l'assenza di empatia tra pubblico e personaggi, valutati nelle loro azioni e giudicati spesso in modo critico. La discrepanza tra gli assunti e le forme sociali da un lato e il giudizio del commediografo, fondamentale per lo svolgersi della satira, dall'altro implica che le situazioni sceniche e le relative risoluzioni finali non debbano essere necessariamente presentate come corrette, in un'implicita contestazione di quelle convenzioni che, nella definizione di Congreve, presiedono e determinano "the way of the world".

Come è stato accennato nella discussione delle mutazioni che investono il dramma serio tardo-seicentesco, in cui l'inserimento dell'elemento patetico preannuncia la disgregazione dell'ideale eroico monolitico, anche la categoria della satira sociale è tuttavia incoerente fin dal principio. Lo rivela il graduale passaggio nel decennio 1670 dalla commedia di intrigo pura (ad esempio *The Wild Gallant* di John Dryden, 1663, *She Would If She Could* di George Etherege, 1668 oppure *Love in a Wood* di William Wycherley, 1671) a una commedia caratterizzata dall'importanza crescente della valutazione morale, accompagnata da quella che si delinea come una critica all'ipocrisia sociale.

La mancanza di integrazione tra azione morale e azione sociale che caratterizza questa fase iniziale della commedia tardo-seicentesca è ben rappresentata da *The Man of Mode* (1676) e, soprattutto, da *The Plain Dealer* di William Wycherley (1676), opera che testimonia l'accresciuto spazio riservato ai nuovi personaggi. Il *sub-plot* di cui è protagonista Freeman – disposto a un matrimonio di interesse pur di impossessarsi del patrimonio della ricca Widow Blackacre – è infatti contrapposto a quello che ruota attorno a Manly, rappresentante di una tipologia di personaggio fino ad allora inedita – idealista, totalmente dissociato dal mondo amorale in cui si muove e dunque portavoce della critica mossa dall'autore contro le ipocrisie e le convenzioni del tempo.

Simile è la situazione in *The Rover* di Aphra Behn (1677), in cui il *plot* di intrigo di cui sono protagoniste Elena e Florinda fa da sfondo ai dubbi sentimentali della cortigiana Angellica, combattuta tra l'amore sincero per Willmore e la necessità impostale dalla sopravvivenza economica.

MORETTA

Now my curse go with you! Is all our project fallen to this? To love the only enemy of our trade? Nay, to love such a shameroon; a very beggar; nay, a pirate beggar, whose business is to rifle and be gone; a no-purchase, no-pay tatterdemalion, and English picaroon; a rogue

that fights for daily drink, and takes a pride in being loyally lousy? Oh,
I could curse now, if I durst. This is the fate of most whores.

(II. ii)

Si delinea già dunque uno dei fondamentali sviluppi tematici della commedia restaurata: il *plot* economico, con i suoi fidecommessi, i contratti e le stipule matrimoniali, viene sostituito dalla scelta affettiva, mentre il codice finanziario e legale è soppiantato da quello sentimentale. Nuove, significative trasformazioni vengono infatti a manifestarsi nei decenni immediatamente successivi.

Abbiamo visto come all'inizio del Settecento l'emergere nel dramma serio della classe mercantile e dei principi etici a questa legati (la benevolenza, l'umanità, i sentimenti cristiani paternalistici) abbiano comportato un significativo cambiamento, strettamente collegato all'affermazione del realismo, che ha permesso il consolidamento del dramma domestico borghese. Attraverso un percorso simile, anche nella commedia il giudizio sociale tipico della satira di costume viene affiancato e quindi sostituito dall'esaltazione delle doti interiori dell'individuo. Conseguentemente, pur riconoscendosi ancora nei valori rappresentati dalla *comedy of manners* tradizionale, il pubblico dell'ultimo decennio del secolo (e comunque già da prima della pubblicazione del trattato di Jeremy Collier, *A Short View on the Immorality and Profaneness of the English Stage*, apparso nel 1698) non condivide più la struttura etica a questa sussunta, né vi si identifica. Come nella tragedia, anche nel genere comico il pubblico, soprattutto quello femminile, richiede con crescente frequenza maggiore congruenza tra la moralità dominante e quella portata in scena, sollecitando la presenza di una funzione didattica un tempo estranea alla commedia di costume pura.

Alla riforma del teatro predicata dal reverendo Collier fece seguito una serie di mutamenti che comportò il rinnovamento del ruolo del commediografo, il cui compito venne adesso direttamente visto – in opposizione alla tradizione comica precedente – come parte di quella generale riforma dei costumi che interessò la società inglese settecentesca. Il risultato fu una commedia mista o di compromesso (legata a quella femminilizzazione della cultura che investì contemporaneamente anche il romanzo) che, pur mantenendo situazioni e personaggi della tradizione di maniera, eliminava le scene spregiudicate e i toni corrosivi, aggiungendo invece un finale ineccepibile, spesso percepito dai posteri come sovrimposto.

La satira mordace e impietosa della commedia di costume lascia dunque il posto a un nuovo tipo di commedia, caratterizzata da una visione maggiormente tollerante verso le imperfezioni umane. La figura del *wit* brillante, cinico e disincantato della Restaurazione è sostituito dallo “amiable humorist”⁴¹ proto-settecentesco e quindi dal personaggio benevolo e gioviale della commedia sentimentale, il quale sa

sorridere con i suoi simili, con discernimento e partecipazione, senza sottrarsi alle responsabilità che l'individuo ha nei confronti della società. Il riso spietato, il *jest sfrontato* e il brillante *repartee* sono ormai diventati sinonimi di dissipatezza e deresponsabilizzazione morale: come afferma Steele nello *Epilogue a The Lying Lover* (1704), "laughter is a distorted passion" e la paradossale funzione della commedia è adesso quella "with Piety to chastise Delight"⁴². La satira avviene *comunque* a spese del prossimo, dimostrando un piacere egocentrico nelle proprie abilità linguistiche e associative che testimonia una imperdonabile durezza di cuore.

Evidente appare dunque la prossimità formale con la tragedia borghese contemporanea e successivamente con il romanzo. Lo dimostra in particolare *Sir Charles Grandison* di Samuel Richardson (1753-54), una condanna non solo dello spirito libertino carolino (castigato nei personaggi del *rake* Sir Hargave Pollexfen e del padre dello stesso protagonista, scoronati e redenti dall'impareggiabile eroe), quanto delle schermaglie della *gay couple* della Restaurazione, rivisitata nella coppia Lord G. e Lady G., che l'uso (spesso crudele) del *wit* rischia di separare. Senza accorgersi di "jest away her own happiness"⁴³, la brillante Lady G. sta infatti ostinatamente alienandosi l'affetto del tollerante consorte:

Humour and raillery are very difficult things to rein in. They are very curvetting like a prancing horse; and they will often throw the rider who depends more upon his skills in managing them, than he has reason to do⁴⁴.

Nel trionfo della socialità rappresentato dal *Grandison* (come varrà più avanti anche per l'erede diretta di Richardson, Jane Austen)⁴⁵ l'eccentricità del *wit* tipico della commedia di maniera viene opposto al "riso urbanizzato"⁴⁶ della nuova società georgiana, condannando quanti non si reintegrano in tempo a un irreparabile isolamento sociale.

Questo processo di moralizzazione ha il risultato di far mutare radicalmente anche la figura del protagonista delle commedie, quello che una volta era stato l'amorale libertino del teatro della Restaurazione, sostituito adesso dall'innamorato esemplare. Se da un lato va affermandosi l'idea di un'unione affettiva frutto della libera scelta (quanto Lawrence Stone ha definito con formula ormai canonizzata il trionfo del *companionate marriage*)⁴⁷, dall'altra si registra una crescente ambivalenza riguardo alla figura del *rake*, il vero protagonista della *sexual comedy* medio-seicentesca, dominato dalla voluttuosità e dalla passionalità sessuale, "la cui vita è scandita dai ritmi del corteggiamento, della seduzione, della conquista e dell'abbandono"⁴⁸ (come il Dorimant e lo Horner wycherleyani, in cui risulta chiara l'influenza della filosofia libertina dello Earl of Rochester)⁴⁹. A seguito delle profonde mutazioni del codice sessuale dominante che interessano il secolo, dapprima il *rake* viene a perdere la disincantata amoralità che lo distingue e si ravvede, secondo

gli schemi di una *reformation* personale che riflette sul microlivello privato la più generale *reformation* sociale, oppure si trasforma nel protagonista scapestrato, ma buono e generoso, a capo di una numerosa genia letteraria che collega Tom Jones a Charles Surface. Solo successivamente, a seguito di nuove mutazioni (tra cui le più rilevanti risultano forse quelle derivate dalla rilettura della filosofia libertina proposta più avanti nel secolo da de Sade), egli diventerà il deuteragonista negativo, ambiguo e moralmente corrotto, del genere gotico.

Questa serie di mutazioni sono preannunciate da *The Squire of Alsatia*, un'opera messa in scena da Thomas Shadwell nel 1688 che già anticipa la commedia esemplare settecentesca. Finzione didattica dai toni moralistici, presenta il protagonista Belfond junior come una specie di *rake* riformato, un personaggio scapestrato, ma dotato di profonda pietà filiale, che già anticipa il Tom Jones fieldinghiano. Shadwell contempla anche la presenza di una benevola figura avuncolare, Sir Edward Belfond, un personaggio che diventerà ricorrente nel secolo successivo (si pensi allo Oliver Surface di *The School for Scandal* o a Sir Hugh Tyrold in *Camilla* di Frances Burney) e la seduzione di una giovane, Lucia, con conseguenti sventure che colorano di toni patetici il *romp* comico.

Va altresì rilevato come la riforma del Belfond shadwelliano abbia precise connotazioni epocali. Secondo la concezione filosofica dell'epoca, la protervia e la meschinità umane sono corrette se solo viene fatto appello alla naturale bontà dell'individuo. La nuova concezione religiosa di una divinità benevola, alla quale siamo avvicinati dalle buone azioni e dai buoni sentimenti, esalta la bontà innata dell'essere umano. Dalle spregiudicate macchinazioni dei *rakes* si passa dunque a rappresentare le conseguenze degli errori involontari – ma risolvibili ed effettivamente risolti – che coinvolgono gli irriflessivi, ma probi protagonisti delle commedie morali settecentesche. Aimwell, il personaggio principale della commedia di George Farquhar *The Beaux' Stratagem* (1707), tende già a incarnare questa nuova figura di innamorato esemplare, “un personaggio a metà tra il tradizionale libertino ravveduto e il futuro innamorato esemplare della *sentimental comedy*”⁵⁰. Persino l'uso del nome umorale alla Jonson perde la connotazione galante che avrebbe avuto in una satira sociale di appena pochi decenni prima e va a indicare la virtù morale dell'individuo, secondo un uso che sarà ripreso da Fielding.

Con il prevalere dell'azione morale su quella sociale che caratterizza l'ultimo scorcio del secolo si assiste inoltre alla rivalutazione del legame sentimentale, adesso non più dettato da crudi interessi finanziari o dalla brutale istintualità sessuale, quanto piuttosto legato a una consapevole scelta d'amore, inizialmente contrastata – ma regolarmente risolta entro il canonico ultimo atto – dai soliti *blocking characters*, tradizionalmente costituiti da genitori petulanti o da anziani parenti, derivati dall'elaborazione degli antichi modelli della Commedia Antica greca.

La nuova forma morale della commedia ha pertanto delle ripercussioni per quanto riguarda la rappresentazione, storicamente connotata, delle relazioni coniugali, che diventano uno dei temi centrali della riflessione autoriale. Il rapporto matrimoniale delineato in *Love's Last Shift* dal drammaturgo e poeta laureato Colley Cibber (1696), spesso definita la prima commedia sentimentale inglese, bene esemplifica a livello formale la commedia di transizione che collega la satira sociale restaurata alla commedia morale proto-georgiana. Pur mantenendo la vitalità tipica della *comedy of manners* originale, *Love's Last Shift* contempla il trionfo della virtù morale attraverso la riforma finale riservata al cinico protagonista Loveless. Il 'change of heart' da cui è interessato è raggiunto in epilogo alla commedia grazie alla costanza e all'esemplare fedeltà mostrata nel corso dei primi quattro atti dall'oltraggiata moglie Amanda, ripetutamente ingannata dall'intraprendente consorte, con cui si celebra una (poco probabile) riconciliazione finale. La stessa situazione è riproposta nel successivo *The Careless Husband* (1704), in cui il dongiovanni Sir Charles Easy è conquistato dalla generosa abnegazione dimostrata dalla moglie la quale, in una scena divenuta celeberrima, scoperto il marito addormentato in modo compromettente vicino alla cameriera, prima inaspettatamente accusa se stessa, quindi provvede a coprirla amorevolmente la testa con un fazzoletto, onde evitargli un malanno.

La focalizzazione drammatica sulle relazioni coniugali è frutto di quegli stessi mutamenti del codice sessuale che trovano parallela espressione coeva nella celebrazione narrativa del corteggiamento, che questo comportamento riuscì ad analizzare in maniera molto più sistematica e approfondita.

Il palcoscenico, almeno nell'Europa occidentale, non era mai andato molto in là nella descrizione del comportamento sessuale. I romanzi di Richardson, al contrario, riescono a presentarci molte cose che in qualunque altra forma non sarebbero state accettate da dei lettori il cui contegno, almeno pubblico, era severamente controllato dai rigidi tabù della moralità puritana⁵¹.

Questa nuova tipologia di scelta matrimoniale rappresenta “un dato ideologico storicamente rilevante”⁵² e implica la contestazione delle tradizionali gerarchie familiari in quanto, come si afferma in *The Gentleman Dancing-Master* di Wycherley (1672), “When Children marry, Parents sho'd obey, / Since Love claims more Obedience far than they”. Il rispetto per la decisione affettiva dei figli si tramuta in un segno ricco di implicazioni sociali e culturali: l'umanità del benevolo Thorowgood trova infatti conferma nella sua disponibilità a farsi guidare dalle preferenze sentimentali di Maria.

THOROWGOOD I am daily solicited by men of the greatest rank and merit for leave to address you, but I have hitherto declined it, in hopes that by observation I should learn which way your inclination tends; for, as I

know love to be essential to happiness in the marriage state, I had rather my approbation should confirm your choice than direct it.

(I. i)

L'importanza della scelta affettiva sulle meschine considerazioni economiche è esplicitata anche in *The Conscious Lovers* nelle lamentele di Lucinda, la quale paragona la volontà decisionale paterna a un vero mercato, un baratto in cui la persona fisica della sposa viene mercanteggiata in cambio di beni mobili e immobili. Il confronto è naturalmente con la cultura della Restaurazione, rappresentata nella commedia dal ricco *coxcomb* Cimberton, attratto dal corpo di Lucinda e dalla sua capacità di dargli degli eredi, piuttosto che dall'interiorità e dai sentimenti della ragazza.

LUCINDA

To love is a passion, 'tis a desire, and we must have no desires. Oh! I cannot endure the reflection! With what insensibility on my part, with what more than patience, have I been exposed and offered to some awkward booby or other in every country of Great Britain! [...] To be bartered for like the beasts of the fields, and that in such an instance as coming together to an entire familiarity and union of soul and body; oh! And this without being so much as well-wishers to each other, but for increase of fortune.

(III. i)

In questo mutato contesto sociale emerge un nuovo codice assiologico, dalle precise implicazioni contenutistiche e formali, che va a investire la scelta affettiva dell'eroina, adesso assunta a vero nucleo dell'azione comica. Tra le situazioni più frequenti si evidenzia la ricorrenza degli *intermarriages* tra famiglie di mercanti e di nobili, un tema che riproduce la realtà sociale coeva (con neologismo pregnante, Watt definisce questo fenomeno "ipergamia sentimentale"⁵³), poi ripreso, con opportune rielaborazioni, anche da numerosi drammaturghi e romanzieri, da Steele in *The Conscious Lovers* a Frances Burney in *Cecilia*.

La centralità del nodo sentimentale ha inoltre precise implicazioni strutturali: la risoluzione delle tribolazioni degli innamorati porta sempre allo scioglimento della vicenda, il cui carattere comico, del resto implicito alla forma, è spesso celebrato da un matrimonio conclusivo, asserzione dei legami familiari oltre che sociali e premio per la virtù (spesso ritrovata) dei protagonisti.

A livello formale le mutazioni che interessarono la commedia tra il Seicento e il Settecento appaiono profonde e significative, storicamente connotate, operanti una rivalutazione dialettica delle convenzioni comiche classiche. L'affermazione dell'etica borghese comporta lo stesso tipo di rifiuto per i valori aristocratici che aveva caratterizzato in precedenza anche la tragedia patetica. La discriminante morale, posta al di sopra delle determinanti sociali e di classe, comporta la scomparsa degli

stereotipi satirici e il conseguente rifiuto delle ripartizioni alto/basso-tragico/comico legate alla gerarchia classica dei generi. Le tre caratteristiche tipiche della commedia antica (o *comédie basse*, con personaggi di livello inferiore, scioglimento felice e prevalere del riso) vengono infatti sostituite da nuove convenzioni e da un nuovo decoro (*comédie haute*), per cui i personaggi principali appartengono ora alle classi più elevate, mentre le funzioni prevalenti diventano quella didattica e moralistica. In questo modo la vicenda morale seria diviene adatta anche a un trattamento comico.

Sono ora i servitori a essere confinati nelle parti eminentemente comiche, in una rivisitazione delle norme antiche e questa tipizzazione passa anche al romanzo, in particolare al gotico, in cui il terrore vissuto dai protagonisti viene esorcizzato attraverso il *comic relief* fornito dai domestici, operando così la rassicurazione del pubblico, confortato dalla scoperta finzionalità della fabula gotica⁵⁴. Il riso viene inoltre ulteriormente distanziato dalla commedia attraverso la sua relegazione a determinati sottogeneri para-farseschi quali la pantomima, l'opera comica e le arlecchinate, isolati in momenti specifici della scaletta teatrale (in prevalenza negli *afterpieces*, posti in coda alla commedia, quando il prezzo del biglietto inferiore permetteva l'ingresso anche ai fruitori meno abbienti e, quindi, ipoteticamente anche meno raffinati), messi in scena in teatri privi di patente reale e pertanto legati alle fortune commerciali e giuridiche di questi.

La valorizzazione del personaggio buono, onesto e idealista ha immediati riscontri formali: si moltiplicano infatti le situazioni in cui l'eroe può mostrare la propria benevolenza e l'adiuvante la propria capacità di riparare alle mancanze o di risolvere i problemi del giovane innamorato, con sfoggi di encomiabile disinteresse economico e articolati sermoni ammonitori. La situazione comica tradizionale basata sulla critica del vizio viene sostituita da una serie di scene atte a mettere in mostra questo nuovo concetto di bontà, le lunghe tirate didattiche e i discorsi moraleggianti prendono il posto della satira e del *romp* disimpegnato, mentre gli aspetti più apertamente farseschi sono rimpiazzati dal sentimentalismo.

A questi momenti didascalici sono associate numerose scene d'amore e di contrasto, in cui i giovani protagonisti discutono con razionalità e ragionevolezza (la *consciousness* di Steele) dei propri affetti, spesso contrastati, o si confrontano con quei personaggi che questi stessi affetti ostacolano. Si sostiene la libera dimostrazione del sentimento, di cui si illustrano gli effetti positivi sul prossimo e a cui si dà espressione attraverso una galleria di gesti ed espressioni codificate. Sia il teatro, sia il romanzo georgiano si configurano quindi come risposte culturali all'importanza epocale del sentire.

Ancora, uno degli stratagemmi tipici del genere comico, lo scambio (o errore) di identità, viene ricodificato e tramutato in momento di conferma dell'ideologia

borghese. L'agnizione dell'eroina è infatti propedeutica al suo reinserimento in un contesto familiare elevato e, quindi, alle conseguenti nozze con il rappresentante dello *status quo*, il giovane innamorato, di estrazione nobile o quantomeno agiata – almeno fino al periodo rivoluzionario, quando i sentimenti anti-aristocratici imposero nuove revisioni contenutistiche e formali al romanzo e al teatro.

SEALAND O my child! How are our sorrows past o'erpaid by such a meeting!
 Though I have lost so many years of soft paternal dalliance with thee,
 yet, in one day to find thee thus, and thus bestow thee in such perfect
 happiness, is ample, ample reparation!

(*The Conscious Lovers*, iii; l'enfasi è mia)

La trasformazione dialettica delle convenzioni del genere investe infine anche la rappresentazione delle relazioni di classe, soprattutto per quanto riguarda il rapporto tra mercanti e nobiluomini, in cui alcuni critici individuano il cambiamento più significativo portato dalla commedia augustea⁵⁵. Influenti mutazioni etiche, storiche ed economiche concorsero infatti a trasformare il tradizionale disprezzo con il quale veniva tratteggiata la figura del mercante nella commedia della Restaurazione (in cui interpretava prevalentemente la parte del *cit* tradito e sbeffeggiato) in una caratterizzazione maggiormente benevola, riconoscendo alle vicende che lo interessano non più valore comico, ma educativo e altamente morale. Aumentano dunque le scene in cui orgogliosi commercianti, rappresentanti delle fortune mercantili inglesi, contrastano da pari con nobili altezzosi, spesso impoveriti.

MYRTLE [...] I must tell you, Cousin, this is the first merchant that has married
 into our house.
 LUCINDA (*aside*) Deuce on 'em! Am I a merchant because my father is?
 MYRTLE But is he directly a trader this time?
 CIMBERTON There's no hiding the disgrace, Sir; he trades to all parts of the world.
 MYRTLE We never had one of our family before who descended from persons
 that did anything.
 CIMBERTON Sir, since it is a girl that they have, I am, for the honour of my family,
 willing to take it in again, and to sink her into our name, and no harm
 done.

(*The Conscious Lovers*, V. i)

Una simile capacità di trasformazione viene riconosciuta da Watt al romanzo richardsoniano, fondato sulla convinzione che lo status sociale è totalmente indipendente, e spesso inversamente proporzionale, alla moralità: “Pamela [...] rappresenta la prima completa confluenza di due tradizioni narrative fino ad allora opposte, combinando motivi ‘sublimi’ e ‘bassi’ e, ancor più importante, ritraendo

il conflitto tra i due tipi"⁵⁶. Come nel sistema shaftesburiano, la virtù unifica tutti, operando da *great leveller* dell'umanità intera.

Con il passaggio al nuovo secolo, la commedia si avvicina dunque al patetismo tragico, ai personaggi esemplari, alla persecuzione dell'innocenza virtuosa e all'exasperata intenzione didattica tipici della *affective tragedy* coeva (secondo un processo di rinnegamento degli elementi propriamente farseschi della commedia che sarà lamentato alcuni decenni più tardi da Oliver Goldsmith nel suo celebre *Essay on the Theatre; or, a Comparison Between Laughing and Sentimental Comedy*, 1773). Ce lo testimonia William Congreve nella *Dedication* a *The Way of The World* (1700), una commedia in molti sensi precorritrice delle mutazioni formali seguenti e quindi, prevedibilmente, destinata ad essere pienamente apprezzata solo dalle successive generazioni di spettatori. Dichiara Congreve, in risposta all'attacco mosso da Collier al teatro:

Those characters which are meant to be ridiculed in most of our comedies are fools so gross that, in my humble opinion, they should rather disturb than divert the well-natured and reflecting part of an audience; they are rather objects of charity than contempt; and, instead of moving our mirth, they ought very often to excite our compassion⁵⁷.

Secondo il drammaturgo la possibilità di distinguere un "*Witwould*" da un "*Truewit*"⁵⁸ necessita da parte del pubblico di una capacità di discriminazione che travalica l'uniforme brillantezza concessa dal *witticism*, ormai superata da una caratterizzazione drammatica complessa, influenzata da inediti valori etici, fino ad allora ignorati dalla tradizione comica satirica.

La storia del teatro del primo Settecento è chiaramente definita dalla complessa relazione dialettica – fatta di mediazioni, proposizioni e ritrattazioni – che la scena seppe imbastire con le forze sociali, storiche, economiche e culturali che vennero ad affermarsi, prepotentemente, nel periodo che intercorre tra l'ascesa al trono degli Orange (1689) e la morte di Anna (1714) e che ne determinarono la successiva evoluzione e quindi la trasformazione (ovvero transmodalizzazione) nel nuovo modo di rappresentare che caratterizza il secolo, il romanzo.

Ed è la produzione drammaturgica di Richard Steele, il più influente critico, giornalista e commediografo dei primi decenni del Settecento, a illustrare più compiutamente le profonde mutazioni che riguardano il genere comico tra i due secoli. Dopo una campagna moralizzatrice e di riforma dei costumi ispirata dalla polemica di Collier condotta sulle pagine del *Tatler*, l'autore rivolse la propria attenzione all'applicazione pratica degli influenti insegnamenti morali fin ad allora impartiti teoricamente, individuando nel genere comico uno "strumento didattico atto a castigare i cattivi costumi e celebrare la virtù"⁵⁹. Se il distacco teorico dalla satira morale non potrebbe essere più evidente, il risultato pratico è tuttavia poco soddisfacente, cosicché, paradossalmente, "il lavoro risulta convincente non nella

parte propositiva, bensì in quella legata alle figure e alla situazioni tradizionali della commedia⁶⁰.

Già *The Christian Hero* (1701), primo esperimento drammatico dell'autore, non si presenta più come rappresentazione di "personaggi peggiori [...] degli uomini di oggi", nella definizione classica⁶¹, quanto come un vero trattato morale, in cui si esaltano le virtù della benevolenza, della compassione e del perdono, anticipatore di molte delle tendenze etiche poi riprese dai romanzieri georgiani. (Non sorprende infatti ritrovarlo tra i modelli del *Grandison* richardsoniano, il cui eroe eponimo è definito "the Example of a Man acting uniformly well thro' a Variety of trying Scenes [...] A Man of Religion and Virtue [...]; happy in himself and a Blessing to others")⁶².

Le variazioni più significative introdotte da Steele sono la comparsa del *sub-plot* patetico e l'inclusione di personaggi esemplari che sollecitano l'ammirazione del pubblico, in violazione delle regole neoclassiche. Paradigmatica a questo proposito è la dichiarazione contenuta nella *Preface* a *The Conscious Lovers* (1722), definito "the final, mature expression of [Steele's] reformist efforts in the drama"⁶³:

The case of the father and daughter (Indiana) [is] esteemed by some people no subject of comedy; but I cannot be of their mind; for anything that has its foundation in happiness and success must be allowed to be the object of comedy, and sure it must be an improvement of it to introduce a joy too exquisite for laughter [...]. I must therefore contend that the tears which were shed on that occasion flowed from reason and good sense... . To be apt to give way to the impressions of humanity is the excellence of a right disposition and the natural working of a well-turned spirit⁶⁴.

Evidente risulta l'influenza esercitata sulla poetica di Steele dalle critiche mosse da Collier alla tradizione satirica seicentesca, una generazione direttamente evocata nel *Prologue* alla commedia al solo scopo di distanziarsene:

No more let ribaldry, with licence writ,
Usurp the name of eloquence and wit;
No more let lawless farce uncensur'd go,
The lewd dull gleanings of a Smithfield show.
'Tis yours with breeding to refine the age,
To chasten wit, and moralize the stage.
Ye modest, wise and good, ye fair, ye brave,
To-night the champion of your virtues save;
Redeem from long contempt the comic name,
And judge politely for your country's fame⁶⁵.

In *The Conscious Lovers* la virtù interiore (in prevalenza definita come specificamente femminile) sconfigge la grettezza mercenaria, in una celebrazione dell'amore vero, libero da imposizioni, fondato sulla ragione, l'integrità e la semplice

onestà. "How laudable is Love, when born of Virtue!" (V. iii) sono le ultime parole pronunciate dal ravveduto Mr. Sealand, prima di abbracciare il devoto Bevil e la ritrovata Indiana. L'intento moralistico e didascalico, ora assunto a nucleo centrale del *plot* comico, è esplicitamente asserito dall'autore, il quale è attento a sottolineare la portata moralizzatrice del comportamento ineccepibile di Bevil.

I [do not] make any difficulty to acknowledge that the whole was writ for the sake of the scene of the fourth act, wherein Mr. Bevil evades the quarrel with his friend, and hope it may have some effect upon the Goths and Vandals that frequent the theatres, or a more polite audience may supply their absence⁶⁶.

Il sermone contro il duello, drammatizzazione di una delle principali campagne di riforma dei costumi sostenute dalle correnti evangeliche d'inizio secolo⁶⁷, alla cui base sta nuovamente un opuscolo compilato da Jeremy Collier intitolato significativamente *Of Duelling* (1698), dimostra il distacco dell'opera di Steele da una dimensione eminentemente comica e il suo avvicinamento a quella esemplare e sentimentale. Ancora una volta il teatro si configura come la risposta culturale, spesso anticipatrice, alle profonde trasformazioni etiche che stavano interessando la società inglese. Tali istanze riformistiche vengono in seguito adottate da Richardson nella creazione del suo *man of sensibility* Grandison, esemplare tutore del benessere degli indifesi e degli sventurati, il quale si rifiuta di battersi con il libertino Sir Hargrave in un episodio centrale contenuto nel primo volume del romanzo.

Così in Steele:

MYRTLE

Dear Bevil, your friendly conduct has convinced me there is nothing manly but what is conducted by reason and agreeable to the practice of virtue and justice. And yet how many have been sacrificed to that idol, the unreasonable opinion of men! Nay, they are so ridiculous, in it, that they often use their swords against each other with dissembled anger and real fear.

(IV. i)

In modo simile si esprime anche il baronetto creato da Richardson:

I will not meet any man, Mr. Reeves, as a duellist. [...] I live not to the world: I live to myself; to the monitor within me. [...] Where is the magnanimity of a man that cannot get above the vulgar breath? [...] A man who defies his fellow-creature into the field, in a private quarrel, must first defy his God; and what are his hopes, but to be a murderer? – To do an irreparable injury to the innocent family and dependants of the murdered?⁶⁸

Ne consegue che la *vis* tipica del genere comico sia ormai stata relegata al *sub-plot* di cui sono protagonisti i fedeli servitori degli innamorati, caratterizzato

dagli intrighi, i travestimenti e le macchinazioni proprie della tradizione antica, impiegati qui all'unico scopo di facilitare l'unione dei due virtuosi protagonisti. Il *plot* principale è invece nobilitato da riferimenti a modelli classici, quali Eliodoro e Terenzio, quest'ultimo filtrato dalla penna di Colley Cibber, autore, come si è visto, egli stesso di alcune commedie proto-sentimentali e collaboratore di Steele in alcune parti del componimento⁶⁹.

L'espediente del matrimonio contrastato – il nodo della vicenda, a cui tutte le diverse situazioni sono riconducibili – è impiegato per creare una serie di episodi in cui i personaggi possano dare continue prove di benevolenza, rispetto per il prossimo e magnanimità, cosicché se i domestici non tramassero autonomamente per avvicinare le due coppie di fidanzati, questi non oserebbero agire per timore di ferire i nobili sentimenti dei rispettivi genitori, amici e beniamati. Come afferma il fedele Humphrey: “Well, though this father and son live as well together as possible, yet their fear of giving each other pain is attended with constant mutual uneasiness” (I. i). In modo simile, dopo aver inutilmente “[laid] such fair occasions in [Bevil’s] way that it will be impossibile to avoid an explanation”, alla stessa Indiana non rimane che prendere atto dell'impenetrabile riserbo del giovane, che teme derivare da un'indifferenza mortificante: “‘I protest, I begin to fear he is wholly disinterested in what he does for me’” (III. i).

La trama di *The Conscious Lovers*, esempio paradigmatico della commedia sentimentale del primo Settecento, rappresenta quindi la messa in azione della reticenza, della *delicacy* e dell'ipersensibilità che regolano i comportamenti dei personaggi e che rischiano di metterne a repentaglio la felicità finale, secondo uno schema di comportamento dalle crescenti implicazioni epocali in seguito ripreso, tra le altre opere, anche in *Sir Charles Grandison* di Richardson e in *False Delicacy* di Hugh Kelly.

Le trasformazioni fin qui delineate concorrono a stabilire una forte continuità storica tra dramma eroico e tragedia borghese da una parte e tra satira sociale e commedia morale dall'altra e, successivamente, tra entrambi questi generi e il romanzo. Secondo questa lettura si delinea chiaramente un comune processo di cambiamento che implica la contestazione degli ideali aristocratici e pertanto l'affermazione della domesticità, l'esaltazione del patetismo, la celebrazione della moralità interiore dell'individuo ed infine la focalizzazione sull'esperienza personale, spesso caratterizzata come vicenda d'amore. Centrale rimane l'immedesimazione (e la condivisione) nelle situazioni quotidiane descritte e l'identificazione etica vissuta dal pubblico, il quale desidera vedere sulle scene lo stesso tipo di moralità che stava al tempo operando una profonda riforma sociale. Tra il 1730 e il 1740 la mutazione che conduce dal teatro al romanzo delle origini sembra pertanto essersi già

pienamente delineata, grazie anche all' "orientamento individualista e innovatore" che caratterizza la cultura inglese di questo periodo⁷⁰.

L'ipotesi di Brown secondo la quale il romanzo nasce dall'impossibilità del dramma serio e comico di rappresentare efficacemente le sfaccettature dell'esperienza individuale, i percorsi emotivi dei personaggi, l'interazione che l'individuo ha con la società (per la sua stessa natura, il protagonista virtuoso è inattivo o vittimizzato, scarsamente relazionato al suo contesto sociale) ed infine l'ideologia di cui la letteratura è portavoce merita dunque un'attenta considerazione, soprattutto in quanto si riconosce una forte continuità tematica e formale tra il genere drammatico e quello narrativo, giustificando inoltre la rilevante dimensione transtestuale che caratterizza il romanzo settecentesco. Parafrasando la studiosa possiamo dunque dire che non solo il teatro, ma anche il romanzo settecentesco sono "the products of their historical time in respect to the shapes of the stories that they attempt to tell." Ma è altresì vero che entrambi i generi sono ancor più il prodotto della convenzione letteraria, "of their generic past, which dictates the specific ways in which those stories can be told"⁷¹, associata a un articolato complesso di forze originate dal profondo cambiamento ideologico che caratterizza l'epoca nel suo insieme, dalla campagna di moralizzazione legata al sorgere della cultura della *sensibility*, dal consolidarsi del duopolio teatrale associato allo sviluppo della censura preventiva ed infine dal prevalere dell'azione morale e del didatticismo.

Come il dramma proto-georgiano sperimenta numerose forme (tragicommedia, *ballad opera*, burletta, pantomima) che contrastano il didatticismo e il classicismo dominanti, così la prosa del primo Settecento fornisce un ricco campo per la sperimentazione letteraria, spaziando dal racconto autobiografico alla vicenda cautelare, dalla storia religiosa all'episodio giornalistico. Al tempo stesso il romanzo sembra riuscire a superare l'*impasse* formale in cui il prevalere dell'azione morale aveva condotto il dramma settecentesco. La complessità psicologica del personaggio romanzesco (ovvero la sua verisimilitudine interiore), a cui è data centralità all'interno dell'azione drammatica, riesce infatti a sostenere sia la virtù perfetta tipica dell'eroina patetica, come dimostra *Clarissa*, sia il confronto tra l'innocente e il mondo circostante (verisimilitudine sociale), come è invece il caso di Tom Jones, la cui bontà è sempre contrapposta all'imperfezione del prossimo.

Per questi motivi il romanzo settecentesco appare, tra le altre cose, la risultante di imprescindibili implicazioni storiche, convenzioni letterarie e mutazioni formali, un genere nuovo – che seppe sviluppare tutti quei temi e situazioni che si erano trasformati nei limiti formali e linguistici del vecchio genere – le cui origini coincidono proprio con il punto d'arrivo del percorso tracciato dal teatro della Restaurazione.

Aspetti generici, ideologici e formali	Dramma eroico	Tragedia patetica	Dramma morale borghese
Temi	Unione di Amore, Impero e Onore. Artificiosità	Scelta tra Amore e Onore. Naturali	Virtù messa alla prova. Drammatizza il valore interiore
Ambientazione	Artificiosità temporale e geografica	Domestica	Sentimentale e realistica
Personaggi	Eroici, aristocratici e statici	Uomo comune e sventurato. Donna, vittimizzata e innocente	Borghesi. Centralità della vittima femminile
Codici	Platonico, aristocratico e politico	Emotivo e domestico	Morale
Valori rappresentati	Eroici e cavallereschi	Valori emotivi e sentimentali	Ideologia borghese
Stile	Elevato. Verso (<i>heroic couplet</i>)	Basso, comune	Prosa
Finalità	Risoluzione dei conflitti rappresentati	Pathos e emozione	Didattica
Rapporti pragmatici	Ammirazione	Pietà	Identificazione

Tabella 1. Mutazioni formali nel dramma serio, 1660-1740

Aspetti generici, ideologici e formali	Satira sociale	Commedia di transizione	Commedia morale
Temi	Sociali	Sociali e morali, spesso divisi in due <i>sub-plots</i> distinti	Esaltazione del valore morale del protagonista, che ne determina il destino. Assenza di conflitti
Ambientazione	Aristocratica o comunque <i>genteel</i>	Media e realistica	Media e realistica
Personaggi	Stereotipi sociali privi di spessore psicologico, funzionali allo scopo satirico	Complessi. Eroe borghese serio che non rispetta il <i>decorum</i>	Protagonista esemplare. Stereotipo morale che non vive il dramma dello scontro con il mondo quotidiano
Codici	Sociale Economico	Sociale e morale	Morale
Valori rappresentati	Sociali	Moralità interiore dei personaggi	Ideologia borghese
Stile	Brillante e amorale	Riformato	Sentimentale
Finalità	Delineazione del quadro sociale	Delineazione dell'azione morale	Didattica
Rapporti pragmatici	Separazione, valutazione e giudizio critici	Continuità, immedesimazione con vicende e condivisione modelli proposti	Identificazione simpatetica

Tabella 2. Mutazioni formali nella commedia, 1660-1740

NOTE

¹ Tra i modelli del dramma eroico sono individuabili gli *hero-plays* elisabettiani, il *romance* cortese, la tragedia neoclassica francese, l'opera italiana e, naturalmente, l'epica rinascimentale, soprattutto quella ariostesca, il cui soggetto – “le donne, i cavalieri, l'arme e gli amori” – venne riconosciuto da Dryden come programmatico dell'intero genere. Il modello culturale è invece dato da Platone: gli eroici protagonisti dei drammi della Restaurazione sono esseri ideali, modelli di perfezione da imitare, superiori alle contingenze del reale.

² Paolo Bertinetti, “Il teatro della Restaurazione”, *Storia della letteratura inglese*, a cura di Paolo Bertinetti, vol. I, *Dalle origini al Settecento*, Torino, Einaudi, 2000, 293.

³ Laura Brown, *English Dramatic Form, 1660-1760. An Essay in Generic History*, New Haven-London, Yale University Press, 1981, 17.

⁴ Robert Noyes riporta un passo tratto da un articolo anonimo apparso in *The Correspondents* (1775) in cui si rivela che “Romeo and Alexander became my heroes. I was pleased with alternate sighs and storming; and the most extravagant scenes of the most extravagant tragedies appeared to me the noblest and most delightful” (*The Neglected Muse. Restoration and Eighteenth-Century Tragedy in the Novel, 1740-1780*, Providence, Brown University Press, 1958, 42-43).

⁵ Ian Watt, *Le origini del romanzo borghese. Studi su Defoe, Richardson e Fielding*, Milano, Bompiani, 1989, 194.

⁶ Cfr. Mirella Billi, “La recita delle passioni”, *Le passioni tra ostensione e riserbo*, a cura di Romana Rutelli e Luisa Villa, Pisa, ETS, 2000, 99-116.

⁷ Mirella Billi, “Dal teatro al romanzo: trasformazioni e transmodalizzazioni del dramma elisabettiano nella narrativa gotica inglese”, *Anglistica*, XXVIII (2), 1985, 41. Per una sintetica introduzione al teatro gotico rimando, a cura dell'autrice, a “Gothic Dramas in the Later Eighteenth Century”, *The Female Spectator*, 5 (2) Summer 2001, 6-8.

⁸ John Dryden, “Preface” a *All for Love or the World Well-Lost*, in *Restoration Plays*, a cura di Robert Lawrence, London, Everyman, 1994, 217-18. Il favore del pubblico verso l'opera di Dryden è confermato dall'alto numero di rappresentazioni di cui godette la tragedia, la quale sembra rispondere ai nuovi canoni estetici del pubblico settecentesco: “[Dryden's] version of the immortal story of Antony and Cleopatra attained 110 presentations during the years from 1702 to 1776, with occasional lapses [...], whereas Shakespeare's tragedy, in the version of Edward Capell (1758), was revived only once in the century, unsuccessfully [...].” (Noyes, *The Neglected Muse*, 21).

⁹ Brown, *English Dramatic Form*, 85.

¹⁰ La paradigmaticità acquisita dal confronto tra innamorata e rivale già nel romanzo di metà secolo è testimoniata dalla contesa tra Fanny e Mrs Slipslop per le attenzioni di Joseph Andrews, per i cui toni Fielding parodizza proprio un passo di Dryden: “[a]t last finding Joseph unmovable, [Mrs Slipslop] flung herself into the chaise, casting a look at Fanny as she went, not unlike that which Cleopatra gives Octavia in the play” (Henry Fielding, *Joseph Andrews* (II, xiii) in *Joseph Andrews' and 'Shamela'*, Oxford, Oxford University Press, 1990, 143).

¹¹ Marisa Sestito, *Storia del teatro inglese. La Restaurazione e il Settecento*, Roma, Carocci, 2002, 84.

¹² Nel sistema etico aristotelico, la stessa virtù è patrimonio di una classe sociale elevata. Si legge nella *Poetica* che la nobiltà dei personaggi (ovvero la loro superiorità alla media dell'umanità) “è possibile in ogni classe di persone”, e tuttavia il filosofo precisa: “anche una donna e anche un servo possono avere nobiltà di carattere; benché veramente di questi due tipi l'uno sia piuttosto di natura inferiore, e l'altro sia generalmente di assai poco pregio” (Aristotele, *Opere*, Vol. X (secondo) *Poetica* (14-15, 1454 a), a cura di Pierluigi Donini, Bari, Laterza, 1997, 48-49; l'enfasi è mia). Evidente appare dunque la mutazione

operata dalla tragedia tardo-seicentesca, particolarmente per quanto riguarda i ruoli femminili.

¹³ George Lillo, Dedicata a *The London Merchant, or the History of George Barnwell*, in *Eighteenth-Century Plays*, a cura di Ricardo Quintana, New York, The Modern Library, 1952, 288.

¹⁴ Nicholas Rowe, *The Fair Penitent*, London, Arnold, 1969, 3.

¹⁵ Cfr. la prefazione a *Clarissa*: “[Some gentlemen] were of opinion that in all works of this, and of the dramatic kind, *story* or *amusement* should be considered as little more than the vehicle to the more necessary *instruction*”, Samuel Richardson, “Preface”, in *Clarissa, or the History of a Young Lady*, Harmondsworth, Penguin, 1985, 36.

¹⁶ Il brano è riportato in Noyes, *The Neglected Muse*, 11.

¹⁷ Christopher J. Wheatley, “Tragedy”, *English Restoration Theatre*, a cura di Deborah Payne Fisk, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, 72.

¹⁸ *The Dramatic Censor*, II: 462, cit. in Noyes, *The Neglected Muse*, 49.

¹⁹ Rileva Addison nel famoso saggio contenuto nello *Spectator* n. 40 (1711): “We find that Good and Evil happen alike to all Men on this Side of the Grave; and as the principal Design of Tragedy is to raise Commiseration and Terror in the Minds of the Audience, we shall defeat this great End, if we always make Virtue and Innocence happy and successful. [...] Terror and Commiseration leave such a serious Composure of Thought, as is much more lasting and delightful than any little transient Starts of Joy and Satisfaction” (Joseph Addison, “English Tragedy: Poetic Justice, tragic-comedy, double plots, rants”, in Richard Steele and Joseph Addison, *Selections from ‘The Tatler’ and ‘The Spectator’*, a cura di Angus Ross, Harmondsworth, Penguin, 1982, 322-23). Il pensiero di Addison, originariamente applicato al teatro, venne ripreso da Richardson nel “Postscript” a *Clarissa*, in cui il saggio sopraindicato viene citato in dettaglio allo scopo di giustificare lo scioglimento tragico della vicenda (Richardson, *Clarissa*, 1495-97). L’opinione contraria è espressa invece da Samuel Johnson: “A play in which the wicked prosper, and the virtuous miscarry may doubtless be good, because it is a just representation of the common events of human life: but since all reasonable beings naturally love justice, I cannot easily be persuaded, that the observation of justice makes a play worse” (*Johnson on Shakespeare*, a cura di Walter Raleigh, Oxford, Clarendon, 1929, 161).

²⁰ Henry Fielding, *The Journal of a Voyage to Lisbon*, a cura di T. Keymer, Harmondsworth, Penguin, 1996, 161.

²¹ I: 71-72, cit. in Noyes, *The Neglected Muse*, 50.

²² In *Clarissa* Lovelace intende presenziare con Polly a una messinscena della *affective tragedy* di Rowe, nella speranza che l’emotività mostrata dalla ragazza e il patetismo delle sventure di Belvidera agiscano su Clarissa con quella stessa “force of example” lamentata da Johnson nel famoso saggio sul romanzo in *Rambler*, no. 4: “the woes of others so well represented, as those of Belvidera particularly will be, must I hope unlock and open my charmer’s heart” (Samuel Richardson, *Clarissa*, L. 194, 620).

²³ Brown, *English Dramatic Form*, 180.

²⁴ Charles Gildon, *The Lives and Characters of the English Dramatick Poets* (1699), 111, cit. in Jean Marsden, “Spectacle, horror, and pathos”, *English Restoration Theatre*, a cura di Deborah Payne Fisk, 182.

²⁵ Brown, *English Dramatic Form*, 86.

²⁶ George Lillo, “Prologue” a *The London Merchant*, 290.

²⁷ “In the last act, when by order of the tyrant, her lover Moneses is strangled before her face, she worked herself up to such a pitch of agony, and gave such terrible reality to the few convulsive words she tried to utter, as she sank a lifeless heap before her murderer, that the audience remained in a hush of astonishment, as if awe-struck [...]”, Noyes, *The Neglected Muse*, 51.

²⁸ Per l’influenza della poetica di Rowe come espressa nel *Prologue* a *The Fair Penitent* sull’opera di Frances Burney, v. *infra*, 197.

²⁹ Qui come in seguito il termine “realismo formale” è usato nell’accezione classica datagli da Watt, a indicare un modo narrativo che “punta verso la definizione della vita domestica e le esperienze private

dei personaggi, per cui penetriamo nelle loro menti e nelle loro case” (*Le origini del romanzo borghese*, 168). Va del resto notato come già in *Venice Preserv'd il blank verse* in cui si esprimono Pierre, Jaffeur e Belvidera è affiancato dalla prosa usata nei dialoghi tra la prostituta Aquilina e il senatore Antonio, a connotare stilisticamente la natura “bassa” e volgare della loro relazione mercenaria.

³⁰ Watt, *Le origini del romanzo borghese*, 169.

³¹ Lillo, “Preface” a *The London Merchant*, 290-91. In termini simili si esprime a distanza di alcuni anni (siamo ormai all’epoca del trionfo della forma romanzesca) anche l’altro drammaturgo borghese Edward Moore, il quale nella prefazione a *The Gamester* (1753) rileva: “The play of the *Gamester* was intended to be a natural picture of that kind of life, of which all men are judges; and as it struck at a vice so universally prevailing, it was thought proper to adapt its language to the capacities and feelings of every part of the audience”; Edward Moore, *The Gamester*, Augustan Reprint Society n. 14, New York, Kraus Reprint, 1967.

³² Il dramma contiene tre diversi episodi di scioglimento, collocati rispettivamente al termine del III atto (il crimine di Barnwell è scoperto e il giovane è incarcerato), del IV atto (la connivenza di Marwood è rivelata e la donna è arrestata) e del V atto (Barnwell e Marwood vengono impiccati). L’incontro explicitario tra Barnwell, Maria e Trueman ha l’unico scopo di far confrontare il reo apprendista con i personaggi che incarnano l’Amore Puro e l’Amicizia Disinteressata. Esso dunque non è legato alla fabula né per necessità, né per verisimilitudine, come prescritto dalla teorizzazione aristotelica, adempiendo dunque esclusivamente al nuovo fine patetico proprio del racconto tragico settecentesco.

³³ Lillo, “Dedica” a *The London Merchant*, 288. Non sembra qui casuale l’impiego del lessema *force*, impiegato nella sua variante *power* anche da Samuel Johnson nel celeberrimo saggio sul romanzo contenuto in *Rambler*, no. 4: “But if the power of example is so great, as to take possession of the memory by a kind of violence, and produce effects almost without the intervention of the will, care ought to be taken, that when the choice is unrestrained, the best examples only should be exhibited [...]” (*Alle origini della letteratura moderna. Testi di poetica del Settecento inglese: il romanzo e la poesia*, a cura di Patrizia Nerozzi Bellman, Milano, Bruno Mondadori, 1997, 172 e 174). Infatti è proprio nell’abbassamento del linguaggio e delle vicende dei personaggi tipico del romanzo, ma come abbiamo visto caratterizzante anche la tragedia patetica e borghese, che il critico individua la pericolosità del *novel*.

³⁴ Lillo, “Dedica” a *The London Merchant*, 287.

³⁵ Richardson, “Preface”, *Pamela; or, Virtue Rewarded*, a cura di Peter Sabor, Harmondsworth, Penguin, 1985, 31.

³⁶ Richardson, “Preface”, *Clarissa*, 36.

³⁷ Brown, *English Dramatic Form*, 146.

³⁸ Samuel Johnson, *Lives of the Poets*, a cura di G.B. Hill, Oxford, Clarendon, 1905, II, 67.

³⁹ G. J. Barker-Benfield, *The Culture of Sensibility. Sex and Society in Eighteenth-Century Britain*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1996.

⁴⁰ Con questo termine veniva indicato un tipo di commedia di ambientazione spagnola, caratterizzata da trama intricata, scambi di identità e comicità farsesca. Il modello è costituito da *The Adventures of Five Hours* di Samuel Tuke (1663), riuscito adattamento di un originale spagnolo, come del resto fu il caso anche di numerose altre commedie appartenenti al genere.

⁴¹ Stuart Tave, *The Amiable Humorist: A Study in the Comic Theory and Criticism of the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, Chicago, University of Chicago Press, 1960.

⁴² Non sembra qui casuale l’uso del verbo *chastise*, la cui derivazione da *chaste* arricchisce di precise connotazioni morali l’intento estetico di Steele. Cfr. inoltre l’allegoria usata da Addison nello *Spectator*, n. 45, in cui si collega strettamente il vero *humour* alla verità e al buon senso, mentre menzogna, *nonsense* e riso stanno all’origine del falso *humour*. Ne deriva un attacco agli aspetti più farseschi della commedia, ispirato al *Discourse of Human Nature* di Hobbes (1650): “Every one laughs at somebody

that is in an inferior State of Folly to himself". (Joseph Addison, "Laughter", in Richard Steele and Joseph Addison, *Selections from 'The Tatler' and 'The Spectator'*, 337-38.)

⁴³ Samuel Richardson, *The History of Sir Charles Grandison*, a cura di Jocelyn Harris, Oxford-New York, Oxford University Press, 1986, IV: xxvii.

⁴⁴ Richardson, *Grandison*, III: iii.

⁴⁵ Si pensi alla condanna del *wit* a-morale e irriverente di Mary Crawford e Emma Woodhouse, oltre che all'esplicita sconfessione fatta da Elizabeth Bennett la quale, dopo aver ammesso "I dearly love a laugh", è ripresa da Darcy ("The wisest and best of men – nay, the wisest and best of their actions – may be rendered ridiculous by a person whose first object in life is a joke") e spinta a precisare: "I hope I never ridicule what is wise or good" (Jane Austen, *Pride and Prejudice* (Cap. XI), a cura di Margaret Drabble, London, Virago, 1989, 47).

⁴⁶ Gianni Carchia, *Retorica del sublime*, Bari, Laterza, 1990, 147.

⁴⁷ Lawrence Stone, *The Family, Sex and Marriage in England 1500-1800*, New York, Harper & Row, 1979.

⁴⁸ Bertinetti, *Storia del teatro inglese*, 45. La testimonianza più nota della condanna epocale del libertino è rappresentata dalla celebre sequenza di William Hogarth, *The Rake's Progress*, composta appunto tra il 1733 e il 1735, narrativizzazione pittorica in otto episodi della parabola esistenziale di Tom Rakewell, destinato a finire i suoi giorni di bisboccia prima in prigione e quindi a Bedlam.

⁴⁹ L'animalità istintiva trova piena espressione nel monologo di Polydore in *The Orphan*: "Who'd be that sordid foolish thing called man, / To cringe thus, fawn, and flatter for a pleasure, / Which beasts enjoy so very much above him? / The lusty bull ranges through all the field, / And, from the herd singling his female out, / Enjoys her, and abandons her at will. / It shall be so; I'll yet possess my love" (I. i. 363-69). Al riguardo si vedano inoltre le numerose metafore animali e di caccia usate da Lovelace e Belford, chiaramente intese a connotare storicamente, oltreché patologicamente, la concezione del sesso e della natura umana predatoria che caratterizzano il seduttore richardsoniano.

⁵⁰ Bertinetti, "Il teatro della Restaurazione", 313.

⁵¹ Watt, *Le origini del romanzo borghese*, 191.

⁵² Bertinetti, "Il teatro della Restaurazione", 303.

⁵³ Watt riferisce questo fenomeno specificamente a Pamela, la quale annulla ogni possibile distinzione di classe sposando un uomo che non solo appartiene a una classe a lei superiore, ma che di fatto è anche il suo padrone (*Le origini del romanzo borghese*, 147).

⁵⁴ La struttura delle *gothic narratives* (sia romanzesche, sia drammatiche) separa il *plot* principale con protagonisti l'eroe, l'eroina e il *villain* dal *sub-plot* comico, spesso strumentale al *plot* principale, operando così il contenimento dell'insicurezza ontologica espressa dal gotico. In questo modo, e soprattutto a teatro, "gothic strategies [could be trusted] to deliver thrills and yet contain and dissolve the fear" (Paula Backscheider, *Spectacular Politics. Theatrical Power and Mass Culture in Early Modern England*, Baltimore-London, Johns Hopkins University Press, 1993, 187). Tra le rare discussioni dedicate alla figura del servitore nella narrativa gotica si segnala un saggio di Janet Todd, la quale descrive la funzione di Paolo nel romanzo di Ann Radcliffe, *The Italian* come quella di "foil to the sentimental Gothic hero": "For this, his humor is indispensable, for sentiment and humor in the heroic lover do not mingle. [...] Paolo is foil too in his down-to-earthness which contrasts with his master's romantic sensitivity. While his master is mind, Paolo can be body" ("Posture and Imposture: The Gothic Manservant in Ann Radcliffe's 'The Italian'", *Women and Literature*, 2 (1982), 33).

⁵⁵ John Loftis, *Comedy and Society from Congreve to Fielding*, Stanford, Stanford University Press, 1959. Le teorie di Loftis sono ulteriormente corroborate dalla constatazione che a seguito della Rivoluzione Gloriosa del 1688 l'aristocrazia iniziò ad essere dipendente per i propri introiti da quelle stesse risorse finanziarie che garantivano l'affluenza mercantile. L'industria e il commercio vennero così ad affiancare l'agricoltura, comportando l'avvicinamento economico, e successivamente anche sociale

ed ideologico, tra le due classi.

⁵⁶ Watt, *Le origini del romanzo borghese*, 159-60.

⁵⁷ William Congreve, "Dedication", *The Way of the World*, in *Restoration Plays*, a cura di Robert Lawrence, London, Everyman, 1994, 489.

⁵⁸ Congreve, "Dedication", 490.

⁵⁹ Mirella Billi, "Il Settecento", *Storia della letteratura inglese*, a cura di Paolo Bertinetti, vol. I, *Dalle origini al Settecento*, Torino, Einaudi, 2000, 348.

⁶⁰ Paolo Bertinetti, *Storia del teatro inglese*, 172.

⁶¹ Aristotele, *Poetica*, (2, 1448 a), 7.

⁶² Richardson, "Preface", *Grandison*, 4. Anche il Bevil di *The Conscious Lovers* è apostrofato come "our general benefactor! Excellent young man, that could be at once lover to her beauty and a parent to her virtue" (V, iii).

⁶³ Brown, *English Dramatic Form*, 170.

⁶⁴ Richard Steele, "The Preface", *The Conscious Lovers*, in *Eighteenth-Century English Plays*, 108.

⁶⁵ Steele, "The Prologue", *The Conscious Lovers*, 112.

⁶⁶ Steele, "Preface", *The Conscious Lovers*, 110.

⁶⁷ Barker-Benfield, *The Culture of Sensibility*, 80-81.

⁶⁸ Richardson, *Sir Charles Grandison* (I, xxxix), 207.

⁶⁹ Steele, "Preface", *The Conscious Lovers*, 111.

⁷⁰ Watt, *Le origini del romanzo borghese*, 11.

⁷¹ Brown, *English Dramatic Form*, 183.

[T]herefore I think I am most safe -
& know I am most easy -
in resting a quiet spectator.

Early Journals and Letters, 28 *ottobre* 1779

“IN THE NOVEL WAY, THERE IS NO DANGER”:
TRANSMODALIZZAZIONI E TRANSTESTUALITÀ IN *EVELINA*.

§1. La carriera letteraria di Frances Burney (King's Lynn, Norfolk, 1752-Londra, 1840) è delimitata dalla significativa ricorrenza di due episodi analoghi, ma dall'opposta valenza che sembrano riuscire a racchiudere e illustrare l'arco della sua vicenda biografica, psicologica e poetica. Una profonda differenza separa tuttavia questi due eventi: nel primo, avvenuto nel giorno del quindicesimo compleanno di Frances Burney (1767), l'autrice, timorosa di vedere la propria produzione letteraria scoperta dal padre, bruciò tutte le composizioni da lei prodotte fino a quel giorno. Nel successivo rogo, avvenuto sessantaquattro anni più tardi alla vigilia della stesura della biografia paterna alla quale intendeva dedicarsi (1831), Burney arse invece il numeroso materiale manoscritto compilato dal padre nel corso della sua lunga carriera e del quale era rimasta curatrice.

I due episodi sembrano riuscire a illustrare il controverso rapporto intrattenuto da Frances Burney con la scrittura ed il ruolo di autrice professionista in una società come la settecentesca in cui l'espressione femminile era filtrata, contenuta e controllata attraverso i canali dell'ideologia dominante. Questa difficile relazione intrattenuta dalle autrici con il loro contesto socio-culturale sembra essere riflessa dal rapporto intessuto da Frances Burney con il padre Charles (1726-1814), famoso musicologo, critico musicale e uomo di lettere. È dunque dalla precisazione del legame con il padre che deve partire ogni studio dell'autrice, nella delineazione di una relazione che rispecchia a livello familiare quelle negoziazioni con l'autorità patriarcale normalizzante alle quali la scrittura femminile doveva sottostare.

Disceso da una famiglia di incerta reputazione, ma dotato di un talento musicale estremamente promettente, all'età di diciassette anni Charles Burney era stato assunto da Fulke Greville, un ricco aristocratico che desiderava assicurarsi il servizio (oltre che la compagnia) di un promettente maestro di musica, dotato di “mind and cultivation, as well as finger and ear”¹. A Wilbury House, la dimora di campagna dove si riuniva il piccolo cenacolo culturale dei Greville, Burney aveva avuto modo di entrare in contatto con i più eleganti frequentatori del bel mondo, stringendo amicizie preziose destinate a protrarsi nel tempo². Sposatosi con Esther Sleepe (1749)

ed allontanatosi dalla protezione dei Greville, le abilità musicali veramente notevoli mostrate da Burney e un ritmo di lavoro incalzante gli permisero di conseguire il dottorato in musica presso l'università di Oxford (1769) e di conquistare quindi la prestigiosa posizione di maestro di musica più pagato di Londra, tramutando il suo salotto domestico in uno dei più celebri ritrovi musicali della città. I giovani membri della famiglia Burney avevano pertanto avuto possibilità di crescere in un ambiente culturalmente ricco e coinvolgente, a contatto con i più grandi artisti dell'epoca, in un'atmosfera vivace, animata tra gli altri dal grande David Garrick, dal famoso Joshua Reynolds e dai più celebri personaggi dell'epoca.

Spinto da una fortissima ambizione che stentava a celare delle sempre più evidenti aspirazioni letterarie, Burney riuscì lentamente a trasformare il proprio status sociale di celebre maestro di musica (posizione economicamente dipendente e socialmente subordinata) in quella molto più onorevole e prestigiosa di letterato, critico e uomo di scienza. Completata con grande successo la stesura dei due resoconti di viaggio (*The Present State of Music in France and Italy or the Journals of a Tour through these countries undertaken to collect material for a General History of Music*, 1771 e *The Present State of Music in Germany, The Netherlands, and the United Provinces*, 1773) che gli erano valsi i plausi di alcuni celebri personaggi del tempo come Samuel Johnson³, Burney si cimentò nella compilazione della *General History of Music* (4 voll., 1776-89), il *magnus opum* di storiografia musicale per il quale è ancora oggi ricordato.

In questa operazione di effettiva riscrittura della propria identità sociale Burney veniva assistito dalla seconda moglie Elizabeth Allen (con la quale si era unito nel 1764, dopo la prematura morte di Esther) e dai figli, i quali nutrivano per il padre un sentimento di profondo rispetto e ammirazione. In particolare, dopo il matrimonio della primogenita Esther (1770), il compito interminabile e oneroso di trascrizione e preparazione per la stampa dei numerosissimi manoscritti paterni fu affidato a Frances, la cui funzione privilegiata di amanuense le fece instaurare un profondo legame di mutua dipendenza con il famoso e stimato genitore, alla cui ombra iniziò a maturare un segreto desiderio di espressione e di scrittura autonoma.

Non deve sorprendere dunque se la carriera letteraria di Frances Burney viene simbolicamente delimitata dai roghi precedentemente ricordati, che sembrano rappresentare i due momenti opposti, e tuttavia centrali, di un ininterrotto dialogo a distanza con il genitore, quel referente (spesso implicito) al quale l'autrice si rivolse costantemente. L'influenza esercitata dal Dr. Burney sull'opera (oltre che sulla vita) di Frances Burney risulta infatti talmente profonda e modellante da aver convinto Margaret Anne Doody, una delle biografe più sensibili dell'autrice, a trasformare uno studio critico inizialmente concepito come una semplice biografia letteraria (alla ricerca della "deep connection between the life and the writings") in una vera e propria *psicobiografia*: "[i]n my study of Frances Burney's life and works I have

become, though almost unwillingly, increasingly impressed by the vital importance to her – both in her life and in her writings – of her relationship with her father”⁴.

La produzione letteraria di Frances Burney risulta pertanto direttamente controllata dall’approvazione o dall’opposizione dimostrata dal genitore, il quale considerava ogni opera dell’autrice alla luce delle possibili implicazioni (di successo o di biasimo) che questa avrebbe avuto di riflesso sulla sua persona. Delimitata e determinata dal contesto sociale familiare, l’opera di Frances Burney si rivela dunque come un lungo processo di definizione di un’identità autoriale e professionale autonoma, attraverso la ricostruzione delle cui fasi successive cercheremo di delineare in quale modo l’autrice espresse, represses ed infine mimetizzò la propria voce poetica in relazione al teatro.

§2. Il racconto del primo falò con il quale ha inizio la carriera letteraria di Frances Burney viene ricreato a posteriori nell’epistola prefattiva a *The Wanderer*⁵, il suo ultimo romanzo (1814) e trasporta l’autrice e suo padre indietro di quasi mezzo secolo, fino al 13 giugno 1767. Burney narra di aver consegnato alle fiamme tutti i componimenti letterari alla cui stesura si era dedicata quasi per divertimento fino a quella fatidica data, tra i quali erano compresi anche gli stralci di un romanzo breve, *The History of Caroline Evelyn*⁶. Descritti come “Elegies, Odes, Plays, Songs, Stories, Farces – nay Tragedies and Epic Poems”⁷, i manoscritti consumati dalle fiamme rivelano la varietà dei generi letterari (narrativi, drammatici oltre che poetici) nei quali l’autrice si era cimentata fin dall’inizio della sua produzione letteraria.

Nell’epistola prefattiva indirizzata al Dr. Burney, l’autrice ricorda come fosse stata spinta a questo rogo autopunitivo dalla vergogna che avrebbe provato qualora la sua inclinazione letteraria fosse stata scoperta dal genitore.

So early was I impressed myself [sic] with ideas that fastened degradation to this class of composition, that at the age of adolescence, I *struggled against the propensity* which, even in childhood, even from the moment I could hold a pen, had *impelled* me to its toils; and on my fifteenth birth-day, I made *so resolute a conquest over an inclination at which I blushed*, and that I had always kept secret, that I had committed to the flames whatever, up to that moment, I had committed to paper. And so enormous was the pile, that I thought it prudent to consume it in the garden.

You, dear Sir, knew nothing of its extinction, for you had never known of its existence. Our darling Susanna, to whom alone I had ever ventured to read its contents, alone witnessed the conflagration; and – well I remember! – wept, with tender partiality, over the *imaginary ashes* of Caroline Evelyn, the mother of Evelina.

The *passion*, however, though resisted, was not annihilated: my bureau was cleared; but my head was not emptied; and *in defiance of every self-effort, Evelina struggled herself into life*.

[T]hen, even in the season of youth, I *felt ashamed* of appearing to be a votary to a species of writing that you, Sir, liberal as I know you to be, I thought condemned.

(*Wanderer*, 8-9; le enfasi sono mie).

Appare evidente come già i primi tentativi letterari ricordati da Burney siano direttamente filtrati e condizionati dalla figura di Charles Burney e come la difficile relazione con l'autorità paterna si tramuti in manifesto di poetica. Il primo dato saliente nella confessione dell'autrice appare la razionalizzazione del processo creativo da lei tentata: in un'abiura a ogni desiderio assertivo, il processo compositivo viene spersonalizzato, quasi automatizzato, in una partenogenesi creativa che "defi[ies] every self-effort" (*Wanderer*, 9). La difficoltà in termini psicologici di una tale spinta assertiva è indicata dal "blush", quel rossore frutto della vergogna ("ashamed") dettata dalla consapevolezza della probabile contrarietà paterna. Affiora qui il secondo motivo dominante del falò delle vanità descritto da Burney: bruciarsi, cancellarsi, annullarsi (come vedremo "nobody" è uno dei termini più ricorrenti all'interno del macrotesto burneyano) sembrerebbe delinearsi come l'unica risposta possibile alla repressiva volontà paterna.

Il terzo motivo della ricostruzione autobiografica dell'autrice appare emergere nel crocevia assiologico tra autorevolezza paterna e autorità letteraria, tra Creatore biologico e creatura fittizia, tra un "genitore" e la sua "mostruosa progenie"⁸: non solo Charles Burney viene a interporre tra Frances Burney e la sua opera ("a species of writing that by you [...] I thought condemned"), ma le ceneri immaginarie di Caroline Evelyn, la cui morte segnerà l'inizio delle vicende narrate nel successivo *Evelina* (1778), vanno a mescolarsi alle ceneri reali prodotte dal rogo dei manoscritti.

Questa singolare sovrapposizione tra la figura dell'autrice (Burney), il romanzo da lei composto (*The History of Caroline Evelyn*) e la protagonista del romanzo stesso (Caroline Evelyn) va precisandosi maggiormente qualora affianchiamo alla ricostruzione analettica contenuta nell'epistola dedicatoria a *The Wanderer* la dedica poetica "TO — ... —" che apre *Evelina*, il primo romanzo pubblicato dall'autrice. Pur essendo stata fino a quel momento occupata dalla stesura di numerosi diari e *journals* indirizzati alla sorella maggiore Susanna e all'amico di famiglia Samuel Crisp, fu quella infatti la prima occasione in cui Burney scelse di abbandonare il genere diaristico (e una scrittura a carattere privato e para-letterario) alla ricerca della notorietà a stampa e di un pubblico molto più vasto.

Publicato anonimamente dall'editore Lowndes, *Evelina* apparve in seguito a una lunga transazione portata avanti da Charles Burney jr., fratello dell'autrice⁹. La necessità di giustificare, presentare e raccomandare la propria opera è esplicitata dalla complessità dell'apparato paratestuale preposto al volume, in cui l'autrice sembra volersi indirizzare separatamente a un triplice referente, implicito ed esplicito. Il volume si apre infatti con la dedica poetica "TO — ... —" rivolta al celebre padre, seguita da un'epistola dedicatoria indirizzata ai critici del *Monthly Review* e del *Critical Review* ed accompagnata infine dalla vera prefazione al volume¹⁰.

Ciascuna componente dell’epitesto appare quindi indirizzarsi ad una precisa espressione di quell’autorità dominante con la quale il volume si sarebbe trovato a scontrarsi, in un crescente ampliamento del campo referenziale che evidenzia le connessioni implicite esistenti tra il piano familiare (il padre) e quello culturale (i critici letterari e il pubblico).

L’apparente desiderio di ridimensionare sia la propria *persona* autoriale, sia il valore della propria produzione letteraria che viene preannunciato dalla complessità di questo apparato prefatorio è tuttavia invalidato dal poemetto di apertura al volume, il cui primo verso – “Oh author of my being!” – si rivolge direttamente a Charles Burney, quel padre che avrebbe presumibilmente disprezzato o quantomeno disapprovato gli esperimenti romanzeschi della figlia. Le strofe centrali 4 e 5 appaiono particolarmente significative nella ricostruzione del legame tra l’autorità letteraria ricercata da Burney e l’autorità paterna. Scrive Burney:

⁹Could my *weak pow’rs* thy *num’rous virtues* trace,
By filial love each fear should be repress’d;
The *blush* of Incapacity I’d chase,
And stand, recorder of thy worth, confess’d:

¹³But since my niggard stars that gift refuse,
Concealment is the only boon I claim;
Obscure be *still* the unsuccessful Muse,
Who cannot raise, but would not sink, thy fame.

(vv. 9-16, *Evelina*, 3; l’enfasi è mia)

L’apparente linearità della dedica, impiegata qui con il duplice scopo di introdurre tanto l’autore (implicito ed esplicito) quanto l’opera, sembra tuttavia volersi aprire a una lettura ulteriore alla dimensione apologetica. La natura di palinsesto¹¹ testuale celata dal testo poetico risulta apparente nella quarta strofa, in cui l’apologia paterna (⁹thy num’rous virtues ; ¹²thy worth) viene tramutata in ironica *mock-dedication*. La debole voce (⁹weak powers) dell’autrice, un tempo soppressa per timore del dissenso paterno, sembra adesso riuscire a trovare espressione nella protezione concessale dall’anonimato e contemporaneamente rimanda a un tempo futuro in cui l’incognito potrebbe essere abbandonato. Per il momento l’opera che Burney va a presentare è di qualità così mediocre che qualora il suo nome fosse reso noto, questa rivelazione verrebbe a riflettersi negativamente sulla fama paterna. È dunque preferibile che la sua identità rimanga per il momento nascosta.

Spogliato dai toni retorici della dedizione filiale, il discorso di Burney appare duplicemente assertivo. L’autrice afferma la volontà di continuare a scrivere, seppure riparata dall’anonimato, rendendosi così indipendente dai giudizi e dal condizionamento del Dr. Burney. Il rifiuto di legare la propria opera al nome

paterno è seguito dalla rivendicazione di una piena autonomia sociale e poetica, oltre che dal rifiuto di contribuire ad accrescere la fama del genitore. L'incognito rappresenta pertanto non solo un riparo e un mezzo di espressione, ma anche un distacco da quell'ingombrante figura paterna che l'autrice sentiva fraporsi tra lei e il suo lavoro.

La decisione di presentare il proprio romanzo in forma “conceal¹⁴[ed]” e “¹⁵obscure” ha inoltre l'effetto di sciogliere Frances Burney dai vincoli e dalle delimitazioni che costruivano la sua identità sociale di figlia. Ritagliandosi una voce anonima, e quindi indipendente dal contesto familiare che la definiva, l'autrice si liberava da quei parametri di silenzio, passività e sottomissione attraverso cui l'ideologia dominante settecentesca regolava l'universo femminile, relegando la donna alla missione salvifica di muta ascoltatrice del discorso maschile¹².

La libertà concessale dall'anonimato e il rifiuto della protezione fornita dal patronimico – uno di quei fondamentali segni sociali la cui assenza, il cui recupero o la cui negoziazione costituiscono una delle strutture portanti del romanzo – sono ulteriormente precisate nell'appello ai critici del *Monthly Review* e del *Critical Review* (*Evelina*, 4-6), invocati a loro volta con l'appellativo non casuale di “Authors”. In questa occasione la *persona* autoriale apparentemente deferente di Burney presenta ai due critici la propria opera come un “frivolous amusement” frutto di “few idle hours” (*Evelina*, 4), il passatempo amatoriale di un autore per diletto che, si precisa, non è “[a] hackneyed writer”, né tantomeno “a half-starv'd garretter” (*Evelina*, 5)¹³.

Introdotta come “[w]ithout name, without recommendation, and unknown alike to success and disgrace”, il libro viene presentato alla “protection” e al “patronage” dei critici in una perspicace riattivazione di quel patto patrilineare che il reiterato rifiuto del nome paterno continuava invece a infrangere¹⁴.

Without name, without recommendation, and unknown alike to success and disgrace, to whom can I so properly apply for patronage, as to those who publicly profess themselves Inspectors of all literary performances?

The extensive plan of your critical observations, – which, not confined to works of utility or ingenuity, is equally open to those of frivolous amusements, – and yet worse than frivolous dullness, encourages me to seek for your protection, since, – perhaps for my sins! – it entitles me to your annotations.

(*Evelina*, 4)

Burney conclude l'appello con una significativa formula di auto-censura.

Here let me rest, – and snatch myself, while yet I am able, from the fascination of EGOTISM – a monster who has more votaries than ever did homage to the most popular deity of antiquity.

(*Evelina*, 6; l'enfasi è nel testo).

Questa lotta tra le opposte necessità di sottomissione e riconoscimento, tra silenzio ed espressione, centrale nella poetica di Burney, è semantizzata tramite il bilanciamento di quell’eccesso di senso che è proprio a “egotism”. Tuttavia il termine “monster” (qui usato in apposizione) sembra essere in questo caso ulteriormente connotato da una riattivazione del suo significato etimologico di “prodigio, meraviglia”: l’egotismo non solo rende l’autrice mostruosa, fuori della norma, ma, privandola del velo del privato, la trasforma in una “strange sight”, in uno spettacolo pubblico¹⁵.

La violazione del privato implicita all’uscita sul mercato editoriale sarà in seguito lamentata in termini amari da Burney in un passo in cui all’iterazione del *soggetto* si accompagna la mercificazione dell’*oggetto* poetico.

I have an exceeding odd sensation, when I consider that it is in the power of any & every body to read what I so carefully hoarded even from my best Friends, till this last month or two, – & that a Work which was so lately Lodged, in all privacy, in my Bureau, may now be seen by every Butcher & Baker, cobbler & Tinker, throughout the three Kingdoms, for the small tribute of 3 pence. (*EJ&L*, III: 5)

Qui la sensazione di profanazione e tradimento percepita da Burney evidenzia due delle caratteristiche precipue del genere epistolare, in cui la pubblicizzazione/pubblicazione dell’esperienza privata si accompagna all’erotizzazione del testo, intercettato, manipolato ed esaminato sia dal lettore fittizio, sia da quello reale.

La presentazione di *Evelina* viene completata nella vera “Preface” al volume (*Evelina*, 7-9), il terzo e fondamentale livello della struttura paratestuale, nel quale Burney proietta la propria ricerca di autorità letteraria all’interno del contesto culturale coevo. Dopo aver nuovamente sottolineato la necessità di mantenere l’incognito, ancora una volta giustificato dalla “peculiar situation of the editor” (*Evelina*, 7), l’autrice propone una contestualizzazione della propria opera che si tramuta in un autentico manifesto di poetica.

To avoid what is common, without adopting what is unnatural, must limit the ambition of the vulgar herd of authors: however zealous, therefore, my veneration of the great writers I have mentioned, however I may feel enlightened by the knowledge of Johnson, charmed with the eloquence of Rousseau, softened by the pathetic powers of Richardson, and exhilarated by the wit of Fielding, and humour of Smollet; I yet presume not to attempt pursuing the same ground which they have tracked; whence, though they may have cleared the weeds, they have also culled the flowers, and though they have rendered the path plain, they have left it barren.

(“Preface”, *Evelina*, 8-9)

Burney presenta dunque la sua opera “[w]ith a very singular mixture of timidity and confidence” (*Evelina*, 7; l’enfasi è nel testo)¹⁶, alla ricerca di riconoscimento

e legittimazione nel contesto della tradizione romanzesca al maschile che l'ha preceduta. Nonostante l'ironica associazione iniziale ai romanzieri più celebrati dell'epoca (l'autrice si descrive infatti come uno "humble Novelist", il cui vero genere è nascosto da una serie di aggettivi maschili quali "his brethren of the quill", "his fate", *Evelina*, 7), in realtà Burney evoca Rousseau, Richardson, Fielding e Smollett solo per distanziarsene e per crearsi una personale discendenza letteraria. Se il riferimento alla tradizione romanzesca precedente ha la funzione di implicare l'inserimento di Burney nella *coterie* letteraria canonica e di conferirle così autorevolezza, al tempo stesso il rimando racchiude un invito fatto al lettore implicito a riconoscere e apprezzare la differenza, e quindi l'originalità, del prodotto che si va a leggere.

§3.

[S]he would give him his choice whether he would know whom she was, or see her face.

William Congreve, *Incognita* (1692)

L'ambizioso paragone con i modelli letterari del passato contenuto nella "Preface" a *Evelina* si rivelò tuttavia a completo vantaggio di Frances Burney: "[t]he Year [that] was ushered in by a grand & most important event [...] of the ingenious, learned & profound Miss Burney", come lo definì l'autrice in tono semi-serio (*EJ&L*, III: 1), vide il romanzo toccare le quattro edizioni appena a un anno dalla pubblicazione. Molteplici furono le ragioni che concorsero all'incredibile successo dell'opera, in cui si narravano in una serie di lettere le avventure e gli incontri di cui era protagonista Evelina, una fanciulla ingenua e virtuosa al suo ingresso nello sfavillante mondo di Londra. Nella prefazione al volume l'autrice aveva brevemente illustrato quella formula narrativa che doveva concorrere alla straordinaria fortuna del romanzo.

To draw characters from nature, though not from life, and to mark the manners of the times, is the attempted plan of the following letters. For this purpose, a young female, educated in the most secluded retirement, makes, at the age of seventeen, her first appearance upon the great and busy stage of life; with a virtuous mind, a cultivated understanding, and a feeling heart, her ignorance of the forms, and inexperience in the manners, of the world, occasion all the little incidents which these volumes record, and which form the natural progression of the life of a young woman of obscure birth, but conspicuous beauty, for the six months after her *Entrance into the world*.

("Preface", *Evelina*, 7-8)

Il tema fondamentale del romanzo si sviluppa sull'attento bilanciamento di due situazioni base, che continuamente si intrecciano e si sovrappongono per tracciare

una storia in cui tutti gli episodi risultano collegati da relazioni di causa ed effetto. Il primo motore narrativo è la ricerca di riconoscimento che vede protagonista Evelina la quale, pur essendo figlia legittima di Sir John Belmont e Caroline Evelyn, non viene inspiegabilmente riconosciuta dal padre. La mancanza del riconoscimento paterno è concretizzata dall’assenza di un vero cognome per Evelina: il patronimico Anville prescelto dal tutore della ragazza come segno sociale fittizio non è altro che un anagramma, una semplice convenzione che rivela la vulnerabilità contestuale della giovane¹⁷.

Alla ricerca di quel riconoscimento sociale rappresentato dall’acquisizione del patronimico Belmont si accompagna la seconda situazione base del romanzo, la storia d’amore con Lord Orville, il quale, rivelando il suo amore prima che la ragazza sia riuscita a farsi accettare dal padre, dimostra di amarla per le sue molteplici virtù (“[the] virtuous mind, [the] cultivated understanding, and [the] feeling heart” preannunciati da Frances Burney nella prefazione all’opera, *Evelina*, 7) piuttosto che per la sua appartenenza familiare.

La suddivisione del romanzo in tre parti rispecchia una storia costruita su significative simmetrie e su una serie di azioni concatenate, collegate tra loro da rapporti causali, secondo quanto l’autrice definiva la “natural progression” (*Evelina*, 8) del *plot*¹⁸. Il primo volume è dedicato all’apprendistato londinese della ragazza la quale, allontanatasi per la prima volta da Berry Hill e dalla protezione del tutore Mr. Villars, ha adesso modo di conoscere l’aristocratico mondo cittadino sotto la custodia del surrogato materno Mrs. Mirvan. Durante questa prima permanenza a Londra, Evelina conosce Lord Orville e, per una coincidenza solo apparentemente casuale, M.me Duval, la vedova del nonno sposatasi in seconde nozze con un francese, la quale ormai da tempo minaccia di voler far valere i propri incontestabili diritti familiari, imponendo alla nipote di seguirla a Parigi.

Le avventure del primo libro sono seguite nel secondo da un nuovo soggiorno nella capitale durante il quale Evelina, accompagnata adesso da M.me Duval, entra in contatto con i rappresentanti più volgari della famiglia materna (i grotteschi Branghton) e impara a riconoscere le insidie che rendono l’ingresso in società un rito pericoloso e decisivo. Le occasioni mondane alle quali Evelina prende parte rappresentano anche delle opportunità di incontro con Lord Orville. Il nobile, visibilmente attratto dall’ingenuità e dalla generosità della giovane, la osserva muoversi in un mondo (ostile e insidioso) di cui non conosce le regole, errando ripetutamente, ma dando sempre prova di innocenza e semplicità d’animo.

La terza ed ultima parte del romanzo è riservata all’epilogo risolutore. Recatasi ai Bristol Hotwells al seguito di Mrs. Selwyn, Evelina viene chiesta in moglie da Orville. Questo primo epilogo felice è seguito (e confermato) dal riconoscimento pubblico offertole di lì a poco da Sir John Belmont, il quale aveva per molti anni rifiutato di riconoscere la figlia a causa di un fatale equivoco, poi provvidenzialmente chiarito.

La soluzione felice della vicenda sociale di Evelina (la legittimazione concessale da Belmont) viene quindi a coincidere con la risoluzione della sua vicenda personale (il matrimonio con Orville), attraverso un duplice *dénouement* che ricontestualizza i motivi epocali della sensibilità d'animo e della dedizione filiale all'interno del rapporto – ormai chiarificato – intrattenuto dalla ragazza con la società e con se stessa.

Le relazioni intrecciate da Evelina con i personaggi della storia sono allo stesso modo governate da criteri di opposizione/collaborazione alla sua ricerca di riconoscimento familiare e sociale. Schematicamente i personaggi possono essere suddivisi in base a una ripartizione attanziale generalizzante che ne definisce la funzione di oppositore/coadiuvante in relazione alla ricerca-educazione di Evelina.

Aiutanti

Lady Howard
Mr. Villars
Mrs. Mirvan
Maria Mirvan
Lord Orville
Macartney
Mrs. Selwyn
Mrs. Clinton



Oppositori

M.me Duval
Captain Mirvan
Lady Louisa Larpent
Lord Merton
Sir Clement Willoughby
Mr. Lovel
I Branghton
Sir John Belmont
(Dame Green)
(Polly Green)



Questa ripartizione è apparentemente invalidata dai personaggi di Dame Green e Polly Green, che rispettano soltanto in parte la loro funzione di oppositrici di Evelina. Entrambe le donne hanno infatti costituito un ostacolo involontario nel processo di affermazione sociale della ragazza. Dame Green, la nutrice di Evelina, aveva orchestrato lo scambio di neonate all'origine delle peripezie della giovane spinta da una perfetta buona fede, come dimostra la sua ammissione conclusiva: “[I] had no ill designs [...] as Miss [Evelina] would never be the worse for it” (*Evelina*, 416). La stessa Polly Green, la quale era stata presentata a Belmont come sua legittima figlia, rappresentando perciò l'involontaria causa del reiterato rifiuto del nobile di incontrare e riconoscere Evelina (da lui considerata a tutti gli effetti un'impostrice), viene completamente scagionata dalla magnanima giovane, sempre pronta a dare nuove dimostrazioni di disinteresse e umanità: “She is entitled to my kindest offices, and I shall always consider her as my sister” (*Evelina*, 341).

Il duplice *dénouement* risolutore ha inoltre l'effetto di invertire le funzioni di oppositori inizialmente assegnate a Sir John Belmont e M.me Duval, il cui ripudio e la cui volgarità avevano rispettivamente originato l'isolamento sociale della ragazza e contribuito al suo imbarazzo pubblico. Belmont riconosce solennemente la figlia, per la quale orchestra una sontuosa cerimonia di matrimonio con Orville. A sua volta la ricca M.me Duval decide di presceglierla come sua unica erede (a discapito dei parenti londinesi Branghton), sancendo così l'indipendenza economica della nipote.

La ripartizione della trama in tre libri distinti segna anche lo sviluppo personale di Evelina, la quale, frequentando i luoghi alla moda di Londra ha modo di completare la sua *Bildung* sociale e di imparare a comportarsi nel bel mondo, valutando le azioni e i veri sentimenti dei personaggi che incontra. La città e le sue infinite attrazioni (sintetizzate nel titolo con il termine “world”) sono puntualmente descritte da Frances Burney, in un ritratto organico che ne illustra sia il livello alto, aristocratico, che quello più basso, destinato a soddisfare i gusti più grossolani dei *cits*.

Così il commediografo George Colman riassume la varietà di spettacoli che animavano il *bon-ton* londinese contemporaneo:

“[...] *Bon-Ton*’s a constant trade
 Of rout, *Festino*, Ball and Masquerade!
 ‘Tis plays and puppet-shows; ‘tis something new!
 ‘Tis losing thousands ev’ry night at loo!
 Nature it thwarts, and contradicts all reason;
 ‘Tis stiff French stays, and fruit when out of season!
 A rose, when half a guinea is the price,
 A set of bays, scarce bigger than six mice;
 To visit friends you never wish to see;
 Marriage ‘twixt those, who never can agree;
 Old dowagers, dressed, painted, patch’d, and curl’d;
 This is *Bon-Ton*, and this we call *the world!*”¹⁹

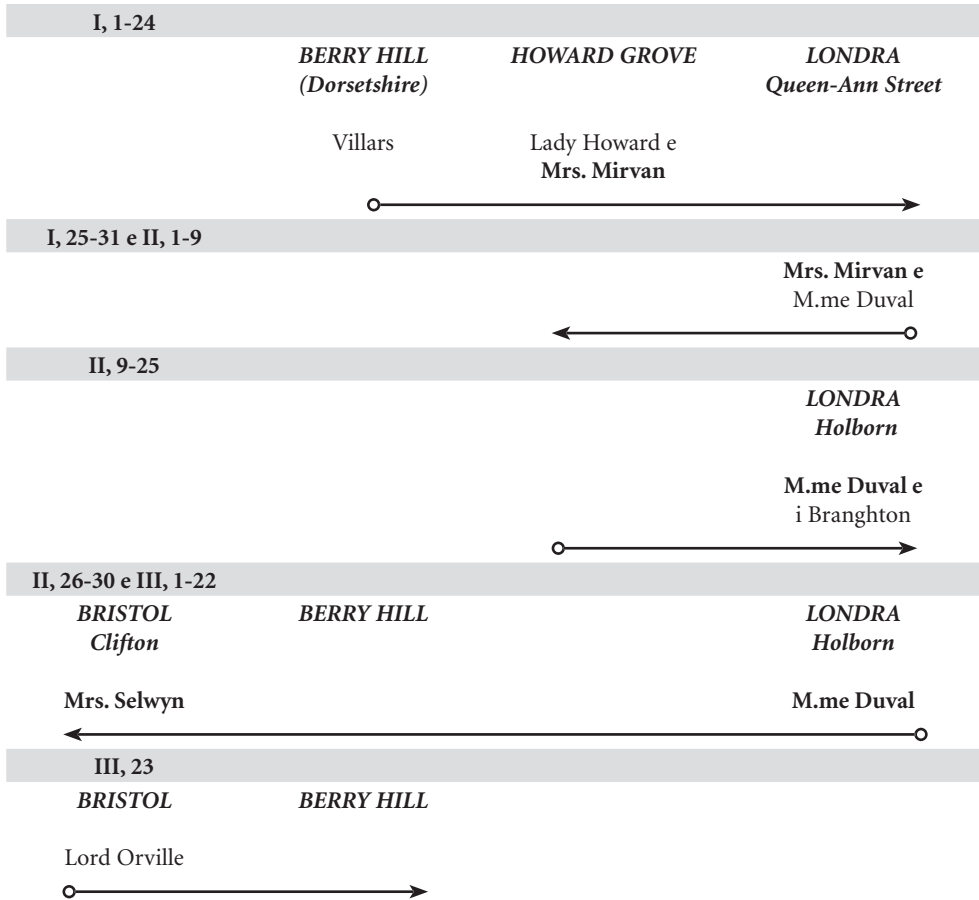
Anche la struttura topologico-temporale della vicenda rispetta la ripartizione della storia in tre sezioni distinte, ma concatenate attraverso la ripetizione di episodi e motivi speculari. La topografia del romanzo delinea una netta ripartizione tra l’ideale mondo della campagna, idilliaco luogo dell’infanzia della ragazza, positivamente connotato come NATURA e l’ambiente di Londra, caotico e seducente, del quale Evelina ha una duplice conoscenza, dapprima sotto la guida dell’affettuosa Mrs. Mirvan (I libro) e quindi sotto quella della volgare M.me Duval (II libro)²⁰. Il soggiorno londinese (e le inevitabili peripezie che lo accompagnano) risulta complessivamente indispensabile nella formazione di Evelina. Imparare a comportarsi in quell’alta società alla quale appartiene per estrazione familiare risulterà imprescindibile per la ragazza una volta che la sua identità sociale sarà definita attraverso le nuove relazioni con il padre Belmont e il marito Orville. L’isolamento in cui è stata allevata da Villars e la vita ritirata e bucolica condotta a Berry Hill saranno infatti retrospettivamente riconosciuti come concause di quell’ostracismo familiare di cui è stata vittima Evelina.

My father had no correspondent at Berry Hill, the child [Polly Green] was instantly sent to France, where being brought up in *as much retirement as myself*, nothing but *accident* could discover the fraud.

(*Evelina*, 416; l’enfasi è mia)

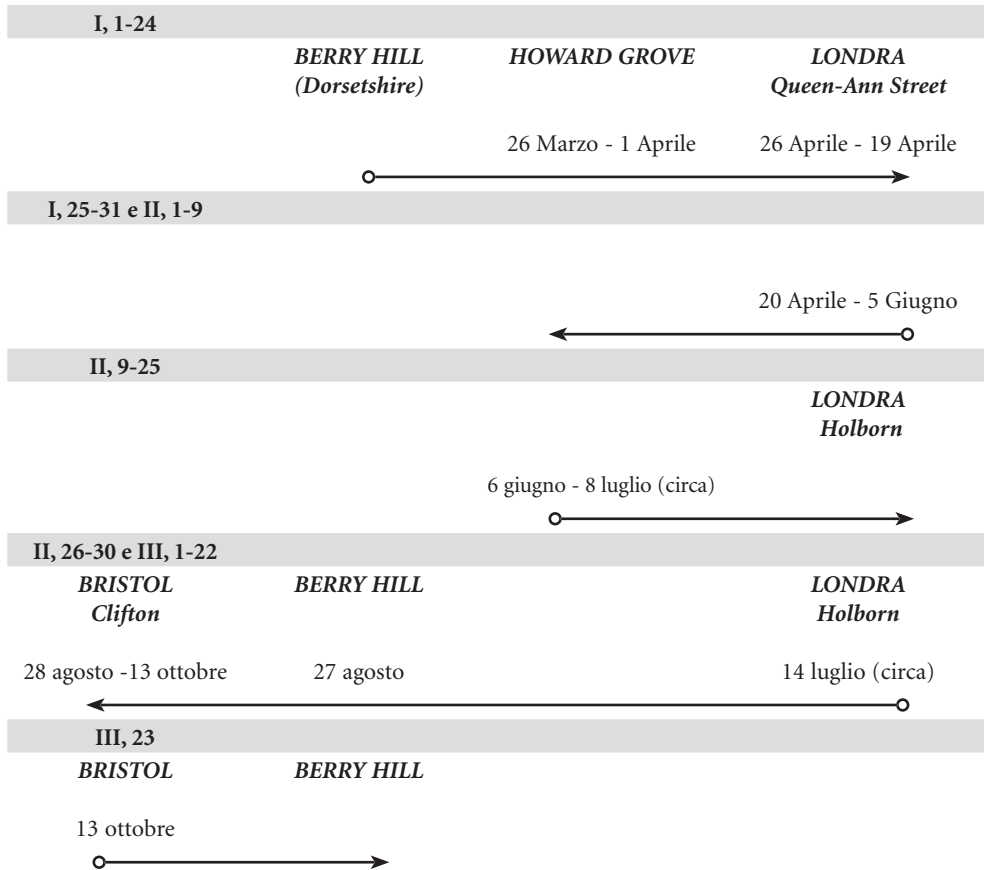
Il distacco da Berry Hill e dal tutore Villars sono quindi momenti indispensabili all'interno del processo di affermazione sociale e di sviluppo personale della ragazza.

La storia può quindi essere topologicamente strutturata in tre fasi successive, corrispondenti agli spostamenti descritti rispettivamente nei tre libri che compongono *Evelina*.²¹



Alla suddivisione topologica, fondata sulla revisione della classica opposizione CITTÀ-CAMPAGNA tipica della commedia del secondo Seicento²², corrisponde una relativa rigorosa ripartizione cronologica, evidenziata dall'autrice tramite l'espedito della datazione delle diverse epistole. La crescente compressione degli avvenimenti, sulla cui durata complessiva Burney aveva già appropriatamente richiamato l'attenzione dei lettori nella "Preface" al romanzo (in cui si menzionano

infatti “the first six months after [*Evelina*’s] *Entrance into the world*”, *Evelina*, 8), suggerisce una ripartizione della storia in due sezioni successive, dalla diversa durata, dedicate rispettivamente alla presentazione di *Evelina* e alla delineazione degli attori principali della vicenda (libri I e II) e quindi alla narrazione degli eventi personali della ragazza che conducono alla sua agnizione e alla conseguente catastrofe risolutiva (III libro). Lo schema topologico precedentemente presentato va quindi così integrato cronologicamente.



Le lettere composte tra il 2 aprile e l’8 luglio circa sono riservate all’esposizione delle nuove conoscenze londinesi e alla descrizione dei diversi ritrovi pubblici frequentati dalla ragazza. Risulta evidente che alla compagnia di Mrs. Mirvan (la figlia dell’aristocratica Lady Howard che *Evelina* considera come una seconda madre) e agli alloggi in Queen-Ann Street (una zona elegante nella Londra di fine secolo) sarà associata la frequentazione dei ritrovi mondani più eleganti e alla moda della

capitale, mentre il soggiorno a Holborn (nel cuore della City) con la grossolana M.me Duval e con i suoi volgari parenti di Snow Hill implicherà una scelta di divertimenti meno raffinati. È dunque possibile tracciare la seguente mappa dei ritrovi pubblici e dei luoghi teatrali²³ frequentati da Evelina basandoci sulla ripartizione in tre libri dell'opera e sulle rispettive *chaperones* che accompagnano la ragazza.

Mrs. Mirvan

- Drury Lane Theatre (3 volte)
(1^a volta-D.Garrick, s.n.)
- 2^a volta-*Love for Love* di W. Congreve
- 3^a volta-*King Lear* con D. Garrick)
- Opera House
- Ranelagh Pleasure Grounds
 - Pantheon
 - The Mall
- Kensington Gardens
 - Ballo al Ridotto
 - Cox's Museum
- Fantocini* (burattini)

M.me Duval

- New Theatre in Haymarket
(*The Minor* e *The Commissary*
di Samuel Foote)
- Opera House
- Vauxhall
- White-Conduit House
- Marylebone Gardens
- Kensington Gardens
- Long Rooms at Hampstead

Le diverse occasioni mondane in cui Evelina si trova coinvolta al seguito di Mrs. Mirvan e M.me Duval permettono a Frances Burney di tracciare un quadro realistico delle variegata attrazioni mondane della capitale. Alle descrizioni degli spettacoli teatrali e degli eleganti luoghi di ritrovo frequentati da Evelina in compagnia di Mrs. Mirvan si contrappongono specularmente gli intrattenimenti mondani ai quali essa prende parte muovendosi al seguito di M.me Duval. In alcuni casi Evelina si reca due volte nello stesso luogo (ad esempio, alla Opera House), prima con la compagnia aristocratica di cui fanno parte i Mirvan, quindi con i Branghton, la famiglia di volgari arrampicatori sociali imparentati con M.me Duval. La contrapposizione dei due episodi fornisce molto più che una parentesi comica a spese della grossolana *noblesse de robe* dei Branghton. La mescolanza di classi che avveniva in alcuni luoghi pubblici quali i teatri e l'opera – un fenomeno straordinario per un'epoca in cui il concetto di eguaglianza sociale non si era ancora affermato – rispecchiava infatti quella profonda trasformazione economica, scaturita dal culto della mobilità sociale e dell'etica degli affari sviluppatasi nella Restaurazione, che stava alterando completamente i lineamenti dell'Inghilterra georgiana. Il potere del denaro detenuto dall'argentiere Branghton e dalla ricca vedova Duval aveva irreparabilmente mutato sia la committenza che la domanda culturale, rendendo indispensabile la presenza

contemporanea di rappresentazioni indirizzate a due distinti gruppi di spettatori: il pubblico colto e competente che apprezzava la *comedy of manners* di William Congreve, ma anche quello meno raffinato che si divertiva con la comicità farsesca e le caratterizzazioni mimiche di Samuel Foote.

La scelta dei ritrovi sociali è pertanto dettata da un preciso *decorum* mondano, che collega ciascun intrattenimento a una determinata classe. In questo modo i giardini di Marylebone, definiti da un testimone contemporaneo come il luogo privilegiato della “gentry, rather than the *haut ton*”²⁴, sono contrapposti a quelli di Kensington, mentre il Vauxhall viene rapportato al Ranelagh, come in una farsa di quegli anni.

LADY BAB	Oh! Fie! Lady Charlotte, you are quite indelicate. I am sorry for your taste.
LADY CHARLOTTE	Well, I say it again, I love Vaux Hall.
LADY BAB	O’ my stars! Why, there is nobody there but filthy Citizens.
LADY CHARLOTTE	We were in Hopes the raising of the Price would have kept them out, ha ha ha.
LADY BAB	Ha, ha, ha. <i>Ranelow</i> for my money ²⁵ .

Ai luoghi di divertimento londinesi si affiancano quelli visitati da Evelina durante il suo soggiorno ai Bristol Hotwells: la famosa Pump Room all’interno dello stabilimento termale e la vicina città di Bath, che all’epoca stava attraversando quella rapida trasformazione edilizia voluta dall’architetto John Wood che avrebbe trasformato lo spazio urbano del vecchio abitato in uno spazio essenzialmente sociale, un “grand Place for publick Assembly”²⁶.

La contrapposizione del teatro legittimo garrickiano a quello *unpatented* di Samuel Foote appare altrettanto significativa. Foote, assai popolare per una comicità buffonesca basata sulle imitazioni di personaggi famosi (tra cui lo stesso Garrick) era legato a forme teatrali popolari e ad ambienti, come lo Haymarket Theatre, in cui si recitava senza permesso ufficiale, in orari in cui i Theatre Royals non erano aperti (ad esempio, con formule di *matinée*). *The Minor*, lo spettacolo a cui M.me Duval conduce Evelina, è esemplare di un tipo di recitazione opposta a quella garrickiana sia per argomenti, sia per tecnica. La satira di Foote, che aveva per oggetto George Whitefield e i metodisti (ovvero quel movimento spirituale che sembrava rispecchiare più direttamente la cultura della *sensibility* andata affermandosi nel corso del secolo)²⁷ destò all’epoca infatti grande scalpore per l’inclusione del personaggio di Mother Cole, “modelled on a real life bawd” convertita al metodismo, rappresentata “mouth[ing] Methodist pieces as she tries to sell the young hero one of the girls”²⁸. L’antitesi Garrick-Foote è ricca dunque di connotazioni multiple. Essa rappresenta quella scissione tra luoghi teatrali *patented* e *unpatented* che era destinata a diventare fondamentale per la storia del teatro georgiano, ma implica anche l’opposizione tra lo stile recitativo elevato di Garrick e gli *one-man shows* di Foote, le cui imitazioni

“had [n]either the subtlety [n]or the finesse that David displayed”²⁹. Al tempo stesso essa connota storicamente l'opposizione tra la classe aristocratica dei Mirvan, rappresentanti della piccola nobiltà terriera e della raffinatezza sociale e quella dei Branghton/Duval, la cui ricchezza e la cui ostentazione dozzinale, legate all'affermazione dell'individualismo economico e all'emergere della borghesia mercantile, sono di fatto una parodia, ovvero un'imitazione, delle abitudini sociali e dei gusti delle classi superiori.

§4. I numerosi riferimenti drammaturgici contenuti in *Evelina* presentano un'immagine realistica della composita scena teatrale georgiana. Seguendo la suddivisione in tre libri del romanzo, essi possono essere così ripartiti:

Epistola prefattiva “To the Authors of the Monthly and Critical Review”	I libro	II libro	III libro
<i>Macbeth</i> W. Shakespeare (1606)	<i>The Suspicious Husband</i> B. Hoadley (1747)	<i>The Minor</i> S. Foote (1675)	<i>The Drummer</i> J. Addison (1716)
<i>The Merchant of Venice</i> W. Shakespeare (1596)	<i>Richard III</i> W. Shakespeare (1592-3)	<i>The Commissary</i> S. Foote (1760)	
<i>The Merchant of Venice</i> W. Shakespeare (1596)	<i>King Lear</i> W. Shakespeare (1605)	<i>False Delicacy</i> H. Kelly (1768)	
	<i>Twelfth Night</i> W. Shakespeare (1623)		
	<i>Love for Love</i> W. Congreve (1695)		
	<i>The Deuce is in Him</i> George Colman il Vecchio (1763)		

La precedente ripartizione del materiale teatrale citato in *Evelina* suggerisce due ulteriori suddivisioni, effettuate in base a dei criteri cronologici e di genere. Seguendo le date di composizione a loro tradizionalmente assegnate (segnalate parenteticamente nella tabella sopra riportata), gli spettacoli teatrali a cui *Evelina* assiste possono venire classificati secondo la seguente schematizzazione:

Periodi Storico-Letterari	Numero opere citate
Elisabettiano	6
Restaurazione e post-Restaurazione	3
Georgiano	4

Secondo una ripartizione in base al genere, la produzione drammaturgica a cui si fa riferimento in *Evelina* può essere così ulteriormente suddivisa :

<i>Mainpieces</i>		<i>Afterpieces</i> ³⁰
Tragedie	Commedie	Farse
<i>Macbeth</i>	<i>Merchant of Venice</i>	<i>The Deuce is in Him</i>
<i>Richard III</i>	<i>Merchant of Venice</i>	<i>The Minor</i>
<i>King Lear</i>	<i>The Suspicious Husband</i>	<i>The Commissary</i>
	<i>Twelfth Night</i>	
	<i>Love For Love</i>	
	<i>False Delicacy</i>	
TOTALE 3	TOTALE 7	TOTALE 3

Risalta immediatamente la preponderanza dei riferimenti shakespeariani (sei su un totale di tredici citazioni)³¹, la cui importanza nell’economia della vicenda è preannunciata dal loro reiterato impiego nell’epistola prefattiva ai critici letterari del *Monthly Review* e del *Critical Review* (*Evelina*, 4-6). Frances Burney sembra ricorrere al supporto offertole dal Bardo (autore insuperato, specchio fedele della natura, la cui fama di genio universale era stata in quei decenni conclamata dalla penna di Samuel Johnson e dalle celebrazioni stratfordiane organizzate da Garrick nel 1769)³² allo scopo di attivare una ‘nobilizzazione’ indiretta del romanzo che essa presenta al giudizio del pubblico.

As Magistrates of the press, and Censors for the public, [...] to appeal to your MERCY, were to solicit your dishonour; and therefore, – though ‘tis sweeter than frankincense, – more grateful to the senses than all the odorous perfumes of Arabia [*Macbeth*], and though

It droppeth like the gentle rain from heaven
Upon the place beneath, —————

[*The Merchant of Venice*]

I court it not! [...] Your engagements are not to the supplicating author, but to the candid public, which will not fail to crave

The penalty and forfeit of your bond.

[*The Merchant of Venice*]

(*Evelina*, 5; gli inserimenti parentetici sono miei)

La creazione di una genealogia letteraria nobile per il romanzo, ricercata attraverso le riprese shakespeariane, preannuncia inoltre l'importanza implicita che verrà riservata alla messinscena del *King Lear* alla quale Evelina assiste e che debitamente menziona nella lettera I, 12. Torneremo più diffusamente su questo episodio fondamentale discutendo le relazioni formali e metatestuali intrattenute dal romanzo con il contesto teatrale coevo³³.

La suddivisione topologico-temporale del romanzo in cinque sezioni distinte³⁴ comporta una ripartizione del *plot* in tre momenti principali e due secondari che definiremo rispettivamente *atti* e *intermezzi*. Nel corso degli *atti*, ambientati in CITTÀ, la vicenda procede secondo un triplice movimento in avanti (cronologico, spaziale e narrativo), mentre gli *intermezzi* vengono a costituire un breve intervallo cronologico localizzato in CAMPAGNA.

Durante il primo atto, ambientato a LONDRA, Evelina fa il suo debutto in società. La sua inesperienza le procura una serie continua di imbarazzi sociali, mentre le occasioni di divertimento alle quali prende parte la mettono in contatto con numerosi personaggi del bel mondo (come Lovel e Willoughby) e le permettono di conoscere l'impareggiabile Lord Orville. La premura di Lady Howard dà inoltre avvio all'altra situazione base del romanzo, ovvero il riconoscimento di Evelina da parte di Belmont.

L'inaspettato incontro con la francesizzata M.me Duval è occasione di ripetute schermaglie tra la nonna di Evelina e il patriottico Capitano Mirvan, caratterizzate da momenti di grande fisicità³⁵. Fin dalla sua prima apparizione infatti M.me Duval, "dresse[d] very gaily, paint[ed] very high", nelle parole dell'esterrefatta protagonista, inizia subito una violenta diatriba con Mirvan il quale, afferrata la donna poco cerimoniosamente per il braccio, le intima: "hark you, Mrs. Frog, you'd best hold your tongue, for I must make bold to tell you, if you don't, that I shall make no ceremony of tripping you out of the window" (*Evelina*, 57)³⁶.

I battibecchi tra M.me Duval e il capitano continuano nell'*intermezzo*, ambientato a HOWARD GROVE e aumentano di comicità in un crescendo scoronante che termina con la terribile punizione inflitta da Mirvan e Willoughby

alla donna la quale, attaccata dai due complici camuffati da banditi, si ritrova legata in un fosso, picchiata e malmessa, tra le incontenibili risate dei presenti.

Her head-dress had fallen off; her linen was torn; her negligee had not a pin left in it; her petticoats she was obliged to hold on; her shoes were perpetually slipping off. She was covered with dirt, weeds, and filth, and her face was really horrible, for the pomatum and powder from her head, and the dust from the road, were quite *pasted* on the skin by her tears, which, with her rouge, made so frightful a mixture, that she hardly looked human.

(*Evelina*, 165-66)³⁷

Anche in questo caso Burney sembra seguire una precisa eco teatrale, ispirandosi in particolare alle celebri parti *in drag* di David Garrick, tra cui quella di Lady Brute, illustrata da Johann Zoffany in un celeberrimo quadro (“Sir John Brute in The Lady in Disguise scene” da *The Provoked Wife*), poi diventata una diffusissima stampa. Come si legge in un giornale dell’epoca, “when personating Lady Brute, you would swear [Garrick] had often attended the toilette, and there gleamed up the various airs of the fair sex. He is perfectly versed in the exercise of the fan, the lips, the adjustment of the tucker, and even the minutest conduct of the finger”³⁸.

Nel secondo atto *Evelina* torna a LONDRA in compagnia di M.me Duval. I nuovi imbarazzi sociali a cui è sottoposta dalla nonna e dai Branghton, i volgari parenti di Snowhill che accompagnano adesso la ragazza nelle sue uscite mondane, trovano un contrappunto serio nella storia di Macartney, uno scozzese indigente (che si scoprirà non essere altri che il fratellastro della ragazza) le cui sventure impietosiscono *Evelina*, servendo da parentesi durante la quale la protagonista dà ancora prova della sua *sensibility*. Contemporaneamente anche la vicenda legata alla legittimazione di *Evelina* si complica. Belmont infatti risponde negativamente alla richiesta di riconoscimento della ragazza, ricusando ogni imputazione di paternità e rifiutando perentoriamente di incontrarla.

Durante il nuovo intermezzo ambientato a BERRY HILL *Evelina* svela indirettamente l’amore per Orville all’amica Maria Mirvan. L’approfondimento della vicenda sentimentale viene completato nel terzo atto (ambientato a BRISTOL), durante il quale entrambe le situazioni base della vicenda trovano una risoluzione. Belmont riconosce *Evelina*, alla quale si ricongiunge dopo un drammatico confronto che incontrò grande favore tra il pubblico coevo e anche le peripezie sentimentali della giovane trovano una risoluzione felice attraverso l’unione conclusiva con Orville. Il soggiorno nella dimora dell’aristocratica Mrs. Beaumont mette *Evelina* a contatto con i pretenziosi Lord Merton e Lady Louisa Larpent, sottoponendo la giovane a nuovi umilianti imbarazzi sociali. Mirvan fornisce un ennesimo contrappunto comico al *plot* principale: egli presenta all’agghindato Lovel una scimmia che ha

vestito elegantemente allo scopo di ridicolizzare il damerino. Irato per lo scherzo rivoltogli, Lovel finisce per avere un orecchio ferocemente azzannato.

Dalla precedente ripartizione risulta chiaro come *Evelina* sia il risultato dell'intrecciarsi di quattro distinti livelli dell'azione, misurati nella loro combinazione in modo da permettere il prevalere alterno e deliberato dell'uno sull'altro. Questi livelli possono essere definiti rispettivamente satira di costume (la *comedy of manners* di cui è protagonista Evelina al suo ingresso in società), commedia sentimentale (la *sentimental comedy* incentrata sulla storia d'amore con Orville), dramma familiare (la *domestic tragedy* originata dalle tribolazioni contestuali della giovane) ed infine farsa (la comicità violenta e spiccatamente fisica di cui sono protagonisti Mirvan e M.me Duval).

Ciascun atto e ciascun intermezzo sarà caratterizzato dall'alterna preponderanza di uno solo tra i quattro livelli dell'azione, prevalenza che definirà il tono complessivo dell'intera sezione. Nel primo atto londinese sarà la commedia di costume a prevalere, mentre nell'intermezzo a Howard Grove i toni farseschi risulteranno i più marcati e così anche all'interno del secondo atto ambientato a Londra. Il secondo intermezzo a Berry Hill è maggiormente legato alla commedia sentimentale, mentre l'ultimo atto nella città termale di Bristol è caratterizzato dallo scioglimento delle due situazioni base del romanzo: la risoluzione felice dell'intreccio sentimentale ed il drammatico ricongiungimento con Belmont.

LONDRA	Howard Grove	LONDRA	Berry Hill	BRISTOL
Commedia di maniera	Farsa	Farsa	Commedia sentimentale	Commedia sentimentale e dramma familiare

Il romanzo appare pertanto strutturato secondo un equilibrato crescendo drammatico, composto da episodi legati tra loro non solo da precise relazioni di causa ed effetto, ma anche da elaborati incroci e sovrapposizioni di genere che contribuiscono a creare un disegno complessivo armonico e simmetrico. L'equilibrio dell'intera struttura è rafforzato dall'armonioso alternarsi di toni tragici, comici e farseschi che riprendono a livello della storia i molteplici riferimenti teatrali su cui è costruito il discorso narrativo. *Evelina* risulta un romanzo la cui struttura sottesa segue con attenzione il modello classico della commedia (situazione iniziale → ostacoli esterni → cambiamento → vittoria sugli ostacoli e lieto fine)³⁹ e si rivela un testo che rispecchia perfettamente l'ibridismo, la mescolanza e i mutamenti del contesto teatrale coevo.

§5. L’incredibile popolarità che accolse la storia di Evelina (accresciuta dalla decisione di restare anonima mantenuta per diversi mesi dall’autrice, la cui misteriosa identità aveva sollevato una ridda di attribuzioni, ipotesi, illazioni) e il consenso generale che essa suscitò sia negli ambienti letterari più prestigiosi, sia tra i lettori comuni sono giustificati dalla efficacissima formula narrativa creata da Frances Burney. Il *plot* del romanzo era costruito su un’alternanza di episodi comici, sentimentali e drammatici, mentre l’intento didascalico della storia trovava il suo coronamento nell’epilogo felice, che invitava a una rassicurante lettura morale della vicenda secondo criteri di giustizia poetica ed equa ricompensa. Il deferente appello che l’autrice aveva rivolto ai recensori del *Monthly Review* e del *Critical Review* (*Evelina*, 4-6) riscosse l’effetto sperato e il romanzo venne consigliato come un’insuperabile lettura adatta a tutta la famiglia (e in particolare alle donne), “[who] will weep and (what is not so commonly the effect of novels) will laugh and grow wiser, as they read”⁴⁰.

Sicuramente una tra le cause dell’enorme successo di *Evelina* va ricercata nella tecnica narrativa prescelta da Burney. Le vicende personali e sociali che vedono protagonista Evelina sono infatti raccontate in una serie di lettere da lei indirizzate al tutore Villars, in cui si narrano dettagliatamente le avventure e gli incontri di cui la giovane è protagonista. Se la scelta della tecnica epistolare è in parte da far risalire alla grande fortuna che questo genere letterario riscosse nel corso del XVIII sec., certamente la decisione di adottare un’esposizione tramite lettere è anche da attribuire al lungo ‘apprendistato’ come diarista e compilatrice di dettagliati *journals* con il quale Frances Burney aveva avviato la propria carriera letteraria⁴¹.

Se inizialmente l’autrice si era dedicata alla compilazione di un diario indirizzato ad un’immaginary Miss Nobody, scritto in una prosa colloquiale che riproduceva il ritmo della voce parlata, dal 1770 circa il referente puramente fittizio delle prime annotazioni diaristiche si era spostato alla sorella maggiore Susanna e all’amico di famiglia Samuel Crisp, destinatari di minuziosi *cahiers* para-letterari composti secondo uno “strange medley of Thoughts & Facts” (*EL&J*, I: 1). All’ampliamento del campo referenziale e alla conseguente circolazione privata a cui furono sottoposti i *journals* (nel caso di Crisp i resoconti inviati da Burney venivano infatti più o meno regolarmente passati anche agli altri residenti di Chessington Hall)⁴² fece seguito una maggiore attenzione per gli aspetti stilistici della composizione: le lettere dovevano piacere al loro destinatario, dovevano intrattenerlo e contemporaneamente si sottoponevano al suo implicito giudizio. In breve esse si tramutavano in un prodotto letterario.

Evelina può quindi essere considerata la “longest journal letter”⁴³ della sua autrice. La decisione di adottare lo stile epistolare va interpretata a un duplice livello: come direttamente collegata alla caratterizzazione della protagonista del

romanzo, ma anche come connessa alle vicende biografiche di Burney. Il racconto è focalizzato interamente sul personaggio di Evelina che nelle sue vesti di autrice della maggioranza delle epistole produce un racconto fortemente *vocalizzato*⁴⁴, in cui il tono pseudo-orale e lo stile emotivo ed espressivo proprio della lettera ben si adattano a una protagonista costruita secondo un paradigma di innocenza, spontaneità e naturalezza. È tuttavia essenziale ricordare come la lettera sia indirizzata (e quindi composta) per un destinatario implicito. Pertanto essa va considerata come forma comunicativa mai neutra, ma *personale* tanto nella sua emittenza che nella sua referenza. Evelina indirizza ogni suo resoconto a Villars, il tutore per il quale essa professa una profonda devozione. È pertanto impensabile che il giudizio di questo stimato destinatario implicito non influenzi (anche indirettamente) il contenuto e la forma delle lettere ad esso indirizzate.

Particolarmente significativa appare la diversa descrizione dei sentimenti nutriti per Orville che Evelina invia alla corrispondente Maria Mirvan e il tono maggiormente sentimentale che caratterizza questo secondo scambio epistolare (al quale Burney riserva tuttavia uno spazio volutamente marginale). La stessa Evelina confessa a Villars di riporre maggiore confidenza nella comprensione della sua giovane corrispondente di quanto non faccia nel severo giudizio del tutore: “[w]ill you [Villars] forgive me, if I own that I *first* wrote an account of this transaction to Miss Mirvan? – and that I even thought of *concealing* it to you?” (*Evelina*, 290; l’enfasi è nel testo). Maria Mirvan rappresenta per Evelina il “kind and sympathising bosom I might have ventured to have reposed every secret of my soul [in]” (*Evelina*, 283), l’unico referente al quale sembra poter rivelare liberamente le speranze e le angosce provocate in lei dal tormentato amore per Orville: “[c]an you Maria forgive my gravity? but I *restrain it so much and so painfully* in the presence of Mr. Villars, that I know not how to deny myself the consolation of indulging it to you” (*Evelina*, 285; mia l’enfasi). Lo scambio epistolare con Maria Mirvan risulta pertanto fondamentale in quanto ci rivela come Evelina, lungi da essere “ignorant [t] ... and inexperienced [d]” (“Preface”, *Evelina*, 7), sia al contrario pienamente consapevole della necessità e delle modalità della dissimulazione.

Lo stile epistolare si rivela pertanto una forma narrativa estremamente sofisticata, che tende a nascondere la sua natura di costruito letterario. Le sue qualità anti-retoriche e para-letterarie situano il suo autore in una dimensione liminale, tramutandolo in editore dell’altrui scrittura e celandone parzialmente l’autorità letteraria. Come ricorda Julia Epstein: “[l]etters wear the mask of unelaborated vocal authenticity, of artifice forestalled, in their twin pretences to spontaneity and to not writing”⁴⁵. La lettera viene dunque a rispondere alle contrapposte necessità di silenzio ed espressione che abbiamo visto costituire il nodo della poetica di Frances Burney e di quell’eterna, irrisolta alternanza dialogica che ne rappresenta l’attuazione formale.

§6. Nell’ultima parte del secondo libro di *Evelina* viene descritto il turbamento provocato nella protagonista da una lettera che le è stata in apparenza inviata da Lord Orville. In precedenza Evelina aveva incautamente indirizzato una missiva di scuse al nobile nel tentativo di giustificare almeno in parte l’incidente nel quale era rimasta coinvolta la carrozza di Orville, inopportunamente presa in prestito a nome della ragazza dai volgari Branghton. Evelina è pienamente consapevole del fatto che aprire una corrispondenza con un gentiluomo rappresenta un gesto avventato, passibile di numerosi fraintendimenti, ma, desiderosa di mantenere la buona opinione di Orville, la giovane non sa trovare un espediente altrettanto efficace per potersi discolpare.

A giro di posta Evelina riceve un’appassionata risposta (a firma di Orville, ma in realtà composta dall’altro ardente ammiratore della giovane, Sir Clement Willoughby) in cui non solo essa è perdonata completamente dell’incidente, ma viene addirittura invitata ad avvalersi pienamente della devozione del gentiluomo. La lettera di Willoughby è un esempio perfetto della potenza (e della duplicità) dell’artificio retorico, sotto la cui superficie galante si nasconde un’imperdonabile offesa alla reputazione di Evelina che, una volta compresa, avrebbe lasciato una macchia indelebile sulla moralità del rivale Orville. “The correspondence *you have so sweetly commenced* I shall be proud of continuing” (*Evelina*, 286; mia l’enfasi), sono le parole con cui si apre la missiva, che viene conclusa con un invito alla complicità che non lascia spazio a fraintendimenti.

In your next, I entreat you to acquaint me how long you shall remain in town. The servant whom I shall commission to call for the answer, has orders to ride post with it to me. My impatience for his arrival will be very great, though inferior to that with which I burn to tell you, in person, how much I am, my sweet girl,

Your grateful admirer,
ORVILLE.

(*Evelina*, 286-87)

Le lusinghiere parole del suo ammiratore implicano non solo la disponibilità da parte di Evelina a continuare lo scambio epistolare clandestino *da lei iniziato*, ma mettono ancor più in pericolo la sua reputazione attraverso il coinvolgimento di un servitore, dalla cui discrezione dipende adesso l’onore della fanciulla. Le intenzioni e le illazioni del suo corrispondente appaiono infine evidenti all’indignata Evelina, la quale, dopo la gioia iniziale provocata in lei dalla scoperta dell’ammirazione di “Orville”, comprende con costernazione che la risposta è in realtà indegna del suo autore. “Upon a second reading, I thought every word changed, it did not seem the same letter,” confessa la ragazza a Maria Mirvan, “I could not find one sentence that I

could look at without blushing: my astonishment was extreme, and it was succeeded by the utmost indignation” (*Evelina, ibidem*) e quindi conclude:

I have a thousand times imagined that the whole study of his life, and whole purport of his reflections, tended solely to the good and the happiness of others: – but *I will talk, – write, – think of him no more.*

(*Evelina*, 292)

Le parole di Evelina evidenziano il debito intrattenuto dalla tecnica epistolare adottata da Frances Burney nei confronti del metodo compositivo teorizzato da Samuel Richardson. Secondo il precedente assioma burneyano, scrivere, parlare e pensare sono tre azioni equivalenti e interscambiabili, inestricabilmente collegate tra di loro. Scrivere non significa altro che esprimere sulla carta quei sentimenti a cui la parola dà formulazione orale. L'equivalenza era apparsa evidente già a Richardson, il quale aveva decretato per tramite del suo portavoce Lovelace che “*familiar writing is but talking*”⁴⁶ e si era poi tramutata in una vera e propria cifra del genere. La stessa Jane Austen, i cui primi due romanzi avevano seguito in origine le convenzioni del *Briefwechselroman*, aveva confermato alla sorella Cassandra la validità e l'importanza del metodo compositivo richardsoniano, il cui discorso in apparenza semplice e spontaneo in realtà “camouflage[s] a sophisticated rethoric of disguise”⁴⁷.

I have now attained the true art of letter writing, which we are always told, is to express on paper exactly what one would say to the same person by word of mouth: I have been talking to you almost as fast as I could the whole of this letter. (Saturday 3 January 1801)⁴⁸

Se nel romanzo epistolare richardsoniano la lettera viene chiaramente a rappresentare per metonimia il suo autore (come dimostra il *journal* tenuto da Pamela, la cui lettura ed il cui possesso equivalgono per Mr. B. alla conquista della ragazza, ovvero *ne rappresentano i prodromi*)⁴⁹, allo stesso modo lo stile ‘to-the-moment’ riesce a riprodurre fedelmente i processi mentali e i sentimenti dello scrivente. La preponderanza della mimesi, accompagnata da una limitata presenza autoriale “registica” (si vedano gli inserimenti parentetici e l'uso deliberato del corsivo, impiegati da Richardson per descrivere *in contemporanea* alle parole dei protagonisti *le loro azioni*)⁵⁰ e la marcata presenza della narrazione al presente hanno suggerito un parallelo tra il ‘writing-to-the-moment’ richardsoniano e la scrittura drammatica⁵¹. Le reazioni interiori, i pensieri e i sentimenti dei corrispondenti pervengono al lettore mentre (e nello stesso modo in cui) questi affiorano nella mente, nel cuore e dalla penna dello scrivente.

Clarissa rappresenta l'esempio più elaborato della tecnica narrativa perfezionata da Richardson, la cui straordinaria immediatezza è illustrata magistralmente dalla

famosa lettera CCLXIII inviata da Lovelace a Belford. Scrive Lovelace, trascrivendo un suo dialogo con Clarissa:

My dear – my love – I – I – I never – no never – [*lips trembling, limbs quaking, voice inward, hesitating, broken*] – Never surely did miscreant *look so like* a miscreant! While thus she proceeded, waving her snowy hand, with all the graces of *moving oratory*⁵².

Oltre a riprodurre la situazione emotiva del corrispondente, i commossi balbettii che Lovelace trascrive fedelmente all’amico Belford sono il risultato di un’attenta costruzione ‘visiva’ dell’incontro tra il libertino e la sua prigioniera Clarissa⁵³. La consonanza *lips-limbs*, da me definita ‘registica’ (segnale di una costruzione retorica attenta e certamente non casuale del brano), introduce una descrizione specifica, funzionale e chiaramente teatralizzante delle relazioni cinesiche dello scrivente (il corpo agitato e scosso), del suo tono di voce (profondo, esitante, spezzato), fino all’espressione colpevole e turbata che ha dipinta sul volto (con il dettaglio significativo delle labbra tremanti inserita tra linee e al participio presente), che ha lo scopo di permettere la visualizzazione ‘privata’ di Lovelace.

L’esatta descrizione dei gesti e dell’espressione del personaggio rimanda a un copione drammatico ed è pertanto paragonabile alle indicazioni per l’interpretazione delle diverse passioni che erano contenute nei numerosi manuali di recitazione popolari all’epoca. Prima della riforma iniziata da Garrick nel 1741 gli attori potevano infatti giovare di veri e propri cataloghi gestuali, espressivi e cinesici sui quali erano incoraggiati a modellare le loro interpretazioni. A questo proposito rileva Mirella Billi: “[l]’attore diviene centrale come concentrazione di registri semiotici che ‘segnalano’ contemporaneamente nel dramma; per esercitare consapevolmente un controllo sui diversi livelli del codice prescritto, non deve essere guidato dalla sua natura, ma dall’uso metodico di precetti, di *regole*”⁵⁴. Richardson conosceva direttamente molti di questi repertori espressivi e gestuali, in parte per averne stampati alcuni nel suo laboratorio tipografico, ma anche per il tramite di un gruppo di amici e consiglieri letterari tra i quali vanno ricordati Colley Cibber, lo stesso David Garrick e Aaron Hill. Quest’ultimo, forse l’amico più fidato del romanziere, era un drammaturgo all’epoca molto conosciuto come compilatore di un periodico di argomento teatrale dal titolo *The Prompter* (1734-36) e dello *Essay on the Art of Acting* (1754), un trattato di drammaturgia in versi molto consultato.

Hill sosteneva che l’attore non potesse imitare una passione, ma dovesse immedesimarvisi totalmente, al punto da sentir nascere dentro di sé quello stesso sentimento che voleva rappresentare e che doveva sgorgare naturalmente dalle “impressive springs within his mind”:

First the imagination must conceive a strong idea of the passion. Secondly, but that idea strongly to be conceived, without impressing its own form upon the muscles of the face. Thirdly, nor can the look be muscularly stamp’d, without communicating instantly the same

impression, to the muscles of the body. Fourthly, the muscles of the body (brac'd, or slack, as the idea was an active or passive one) must, in their natural and not to be avoided consequence, by impelling or retarding the flow of the animal spirits, transmit their own conceiv'd sensation, to the sound of the voice, and to the disposition of gesture⁵⁵.

La decisione di Richardson di ispirarsi nelle descrizioni dei suoi personaggi alla scuola recitativa pre-garrickiana è comprovata dalla definizione dell'intonazione e dell'articolazione delle parole di Clarissa come la "moving oratory" della giovane. Sherburn ricorda infatti come in una lettera del 1756 Richardson si lamentasse con una sua corrispondente "that ill health [kept] him away from the theatre *as well as* from hearing the debates in Parliament"⁵⁶. Il paragone trova una giustificazione nella consuetudine settecentesca di considerare l'arte oratoria perfezionata dai politici e dagli avvocati come un modello che veniva offerto agli attori. In particolare Thomas Betterton, il più famoso interprete a calcare le scene inglesi fino al 1710, capostipite di una longeva scuola di recitazione poi scalzata dal metodo naturalistico introdotto da Garrick, considerava fondamentale lo sviluppo delle capacità espressive di un attore, la cui principale dote era, al pari di un grande oratore, "a delivery dignified in the extreme"⁵⁷.

La similitudine tra la 'scrittura al momento' e quella mimesi drammatica che abbiamo riconosciuto come fondamentale all'interno di *Clarissa* venne perdendo centralità nel romanzo successivo di Richardson, *The History of Sir Charles Grandison* (1753-54), in cui la compressione e l'immediatezza descrittiva proprie della lettera vennero sostituite da una narrazione giornalistica. Il dialogo filosofico e le disquisizioni etiche venivano accompagnate dalla minuziosa dissettazione degli stati emotivi dei personaggi, di cui venivano svelati non tanto i movimenti del corpo, le espressioni e la gestualità mimica quanto i sentimenti, le perplessità e i dubbi morali. Le interminabili dissertazioni sull'immoralità del duello, le scene madri di cui è protagonista Clementina, la giovane italiana che ama, riamata, Grandison, alla quale delle insormontabili differenze di religione impediscono tuttavia di unirsi in matrimonio e gli infiniti *embarrassments* sentimentali e morali vissuti dalla protagonista Harriet Byron, alla quale Grandison offre un amore che la ragazza sa essere turbato dalla rinuncia alla rivale italiana, creano un'opera indebitata maggiormente alla trattatistica di metà secolo e ai *courtesy-books* che non ai drammi di Rowe e Otway. La descrizione emotiva ed empatica dei sentimenti e degli stati d'animo dei protagonisti prende il posto della loro illustrazione visiva, come dimostra il seguente brano, in cui Grandison espone al confidente Dr. Bartlett il dilemma morale in cui si dibatte.

But here, doctor, is the case, said I – Clementina is a woman with whom I had the honour of being acquainted before I knew Miss Byron: Clementina has infinite merits: She herself refused me not [...]. Till I had the happiness of knowing Miss Byron, I was determined to await either her [Clementina's] recovery or release [...]. While there is a possibility, tho' not a probability, of

my being made the humble instrument of restoring an excellent woman [...] *ought* I to wish to engage the heart (were I able to succeed in my wishes) of the *equally*-excellent Miss Byron?⁵⁸

L'impossibilità di adottare una tecnica narrativa che descrivesse in dettaglio le emozioni nascenti e le incertezze sentimentali risvegliate nel cuore di Evelina dalla contrastata storia d'amore con Orville rende il *Grandison* un modello epistolare inadatto per il primo romanzo di Frances Burney. Va infatti ricordato come la maggioranza delle lettere composte dalla protagonista siano indirizzate all'anziano e austero tutore Villars, un sostituto paterno di cui la protagonista ricerca il rispetto, ma, come abbiamo visto, non la confidenza.

L'autrice sembra invece concordare con l'equivalenza mimetica tra esposizione scritta ed espressività fisica teorizzate in *Clarissa* (entrambe segnali dei sentimenti e delle passioni dei personaggi)⁵⁹. È proprio attraverso la descrizione esterna dei gesti e degli spostamenti degli attori e di questa segnicità mimica (ovvero la *mimica emotiva* e l'ostensione che essi fanno delle loro passioni) che Burney illustra le emozioni e i sentimenti provati dai suoi personaggi.

Il risultato di questo procedimento compositivo è una raffigurazione mentale della situazione scenica, un “picture-making” capace di risvegliare nell'immaginazione del lettore “pictures in depth of people, scenes and actions.” Il personaggio già fortemente individualizzato del romanzo è raffigurato visivamente all'interno di una scena in cui “people move, talk, and react.”⁶⁰ Come lamenta la corrispondente *par excellence* Clarissa a Anna Howe, “And then you will always have me give you minute descriptions, nor suffer me to pass by the air and manner in which things are spoken that are to be taken notice of: rightly observing, that the air and manner often express more than the accompanying words.”⁶¹

Burney sembra quindi adottare con minime variazioni la *narrazione visiva* richardsoniana, una tecnica attraverso la quale l'autore “encourage[s] the reader to see exactly what is going on”⁶². Qualora siano gli stati interiori e le reazioni emotive del personaggio ad essere descritti, la dimensione psicologica è visualizzata attraverso la connotazione delle parole, mentre se il personaggio è osservato nella sua interazione con il mondo, il lettore è spinto “not only to see him perceiving, but also to perceive the world with him.”⁶³ In entrambi i casi è la capacità percettiva del personaggio-narratore (e del lettore per suo tramite) e la sua prospettiva sul reale ad assumere centralità. (A questo proposito non va dimenticato l'influsso che *An Essay Concerning Human Understanding*, 1690 di Locke e *A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge*, 1710 di Berkeley ebbero sulla cultura del Settecento.)

L'arrivo di Evelina a Clifton e la presentazione ai nobili ospiti di Mrs. Beaufort (III, 3) rappresentano un esempio perfetto di descrizione interamente esteriore, ovvero fisica, dell'imbarazzo provato dalla protagonista. La scena è particolarmente significativa in quanto Evelina ha modo di conoscere per la prima volta Lady Louisa Larpent, sorella di Lord Orville e il futuro marito della giovane, Lord Merton,

entrando così in contatto con gli individui che saranno destinati a rappresentare il suo futuro contesto sociale. Entrambi i nobili ospiti di Mrs. Beaumont trattano con un'indifferenza che rasenta l'insulto l'orfana Evelina, priva di un supporto familiare influente e con una modesta estrazione sociale, rendendo il confronto particolarmente umiliante per la giovane.

In a few minutes Lady Louisa Larpent made her appearance. The same manners prevailed; for curtesying, with, 'I hope you are well, Ma'am,' to Mrs. Beaumont, she passed straight forward to her seat on the sofa, where, leaning her head on her hand, she cast her languishing eyes round the room, with a vacant stare [...].

Just then entered Lord Merton, stalking up to Mrs Beaumont, to whom alone he bowed, he hoped he had not made her wait; then advancing to Lady Louisa, said, in a careless manner, 'How is your Ladyship this morning?' [...].

In the midst of this trifling conversation Lord Orville made his appearance [...]. 'Give me leave, Sister, to introduce Miss Anville to you.'

Lady Louisa, half-rising, said, very coldly, that she should be glad of the honour of knowing me; and then, abruptly turning to Lord Merton and Mr. Lovel, continued, in a half-whisper, her conversation.

For my part, I had risen and courtesied, and now, feeling very foolish, I seated myself again; first I blushed at the unexpected politeness of Lord Orville, and immediately afterwards, at the contemptuous failure of it in his sister. [...]

Lord Orville, I am sure, was hurt and displeased: he bit his lips, and turning from her, addressed himself wholly to me, till we were summoned to dinner.

(*Evelina*, 316-18)

La descrizione dell'incidente presentata da Evelina a Villars viene compiuta quasi esclusivamente dall'esterno. Gli unici 'commenti' all'imbarazzante situazione che vengono forniti al referente della missiva (e con lui al lettore ideale) rimangono i comportamenti degli attori della vicenda. Lady Louisa e Orville si volgono entrambi le spalle, ostendendo in un caso l'avversione per Evelina, nell'altro un senso di protezione nei confronti della fanciulla. È ancora l'incoscio linguaggio del corpo che tradisce il disappunto e l'umiliazione della protagonista, che arrossisce (senza parlare) due volte di fronte alla discriminazione di cui è vittima, mettendo letteralmente in scena l'imbarazzo provato interiormente ("feeling very foolish"). I commenti che Evelina si riserva sono brevi, ma significativi, essenziali per mantenere la focalizzazione propria del racconto epistolare. Come rileva Konigsberg infatti la mimesi epistolare rende il lettore "constantly aware of the heroine's voice as a dramatic presence. The focus is less on what has occurred and more on [the protagonist's] responses to the event; in other words, the drama is largely played out in the act of writing"⁶⁴.

Dapprima la giovane afferma di aver provato vergogna davanti al malriuscito tentativo fatto da Lady Louisa di mortificarla, quindi si congratula con se stessa per la solidarietà dimostrata da Orville ("Lord Orville, *I am sure*, was hurt and displeased") ed infine rileva con soddisfazione la marcata manifestazione di rispetto

rivoltale dal nobile, il quale volge apertamente le spalle alla sorella, “address[ing] himself wholly to me”. I sentimenti e le emozioni di Evelina non vengono mai commentati espressamente, ma affiorano chiaramente attraverso la muta gestualità dei personaggi, dai loro comportamenti, dalle relazioni prossemiche che essi intessono e persino dal loro tono di voce, elementi sui quali risiede interamente il compito comunicativo⁶⁵. Va inoltre evidenziato il senso di realismo raggiunto dalla scrittura drammatica burneyana. L’enfasi narrativa non risiede tanto nella concatenazione degli eventi, diluiti nella loro riproposizione in contemporanea, quanto nella drammatizzazione del dettaglio, che coinvolge il lettore nell’universo fittizio. Le *drawing-rooms* ed i *parlours* di Frances Burney si trasformano così in altrettanti palcoscenici sociali.

§7. Il metodo epistolare usato da Frances Burney seleziona, comprime e trascrive per ‘stenografia letteraria’ avvenimenti, ambienti e personaggi, attenendosi alle caratteristiche di un genere profondamente mimetico che aspirava a riprodurre i rapidi flussi del pensiero umano e a trascrivere sentimenti e stati d’animo, imitando i toni naturali della conversazione. Secondo la teorizzazione richardsoniana per cui “*familiar writing is but talking*”⁶⁶, la spontaneità dell’enunciato epistolare è connotata da un rapporto diretto con la multidimensionalità dell’enunciazione, che è a sua volta condizionata da relazioni pragmatiche e definita da convenzioni paralinguistiche. Lo stile epistolare apparirebbe attivare dunque una drammatizzazione trasversale della narrazione, evidenziandone la trasformazione da testo scritto a testo parlato.

Frances Burney sembra essere stata particolarmente interessata a questa dimensione plurilivellare implicita alla lettera. Dotata di una memoria particolarmente elastica, che le permetteva di riprodurre anche a distanza di lunghi periodi lo spirito e talvolta persino le parole delle conversazioni alle quali aveva assistito⁶⁷, l’autrice fu sempre interessata a cercare di ricreare nei suoi resoconti diaristici quella multicodicità che riteneva peculiare al parlato. Come precisa a molti anni di distanza in un’annotazione vergata dopo aver assistito a una seduta del processo di Warren Hastings, “I came back so eagerly interested, that my memory was not more stored with the very words than my voice with all the intonations of all that had passed” (*DL*, V: 168-69).

Appare pertanto necessario proporre un tentativo di presentazione delle moltelici influenze presenti in *Evelina* a livello sia formale sia testuale che pervennero all’autrice dal teatro e dalla scrittura drammatica. Questa classificazione intende chiarificare l’influsso esercitato dal teatro sul piano del discorso (la drammatizzazione del modo narrativo), oltre che i rapporti transtestuali intrattenuti dal romanzo con il contesto teatrale coevo.

Secondo la presente schematizzazione è possibile risalire a tre distinti tipi di rapporti transtestuali: 1) formale, 2) intertestuale e 3) metatestuale⁶⁸.

1) *rapporto formale*. In ripetuti episodi del romanzo (qui di seguito indicati con il termine *scene*), il tempo del racconto tende a coincidere con il tempo dell'azione. Contemporaneamente il dialogo si trasforma nella situazione basica, mentre l'assialità temporale è spostata sul presente. La descrizione (in particolare quella degli stati d'animo dei personaggi) è sostituita dalla loro ostensione. La *scena* mimetica si trasforma pertanto in un microsistema pluricodificato, mentre il racconto si de-vocalizza⁶⁹. I personaggi non vengono più filtrati dalla penna di Evelina, ma emergono autonomamente come caratteri individuali, definiti da un determinato idioletto.

La drammatizzazione di taluni episodi del romanzo ci sembra particolarmente rilevante all'interno del III libro. Solo per citare alcuni esempi possiamo menzionare: l'arrivo di Evelina a Clifton (III, 3, già precedentemente analizzato), le conversazioni tra Lord Orville e Evelina (III, 11 e 15), il dialogo chiarificatore con Sir Clement Willoughby (III, 16) oltre che, naturalmente, la riunione con Sir John Belmont (III, 17 e 19)⁷⁰.

2) *rapporto intertestuale*. Caso di *referenza scoperta* in cui l'episodio narrativo contiene una citazione diretta di un'opera teatrale. È questo ad esempio il caso della citazione da *Twelfth Night* proposta in I, 13 o del riferimento a *The Drummer* di Joseph Addison menzionato in III, 15⁷¹.

Evelina è caratterizzato inoltre da numerosi casi di *referenza intertestuale implicita*, rivolta alla competenza letteraria del lettore ideale coevo, sulla cui rilevanza è interessante soffermarsi brevemente. È plausibile ipotizzare come la scena del ricongiungimento tra Evelina e Belmont, episodio nodale della vicenda, intendesse riportare alla mente del pubblico contemporaneo l'analoga riunione tra Indiana e Mr. Sealand descritta in *The Conscious Lovers* di Richard Steele (1722), una commedia di straordinario successo nel XVIII sec. di cui sono state contate ben 96 rappresentazioni solo nel periodo 1747-76⁷².

La figura del capitano Mirvan può a sua volta fare parte della schiera di marinai che invase le scene inglesi di fine secolo in seguito all'affermarsi del melodramma marino, uno tra i numerosi esempi di quell'ibridismo spettacolare che era destinato a diventare sempre più popolare in Inghilterra e di cui *The Friendly Tars*, presentato da Charles Dibdin nel 1777 (l'anno immediatamente precedente alla pubblicazione di *Evelina*) rappresenta l'esempio maggiormente conosciuto⁷³.

L'inglese francesizzato di M.me Duval (un idioletto in seguito utilizzato nuovamente anche per la caratterizzazione del capitano Aresby in *Cecilia*) era stato in precedenza sperimentato con Frenchlove, prototipo di una serie di bellimbusti filofrancesi in *The English Monsieur* di James Howard (1663) e successivamente con il servitore Dufoy in *The Comical Revenge; or, Love in a Tub* di George Etherege (1664), con Mr. de Paris, il protagonista della farsa di William Wycherley *The Gentleman*

Dancing-Master (1672) e con il servo La Verde in *The Relapse* di John Vanbrugh (1696). Nel caso di Frances Burney la conoscenza diretta di queste opere rimane tuttavia incerta: l’argomento licenzioso delle prime e lo scarso successo goduto fin dalla rappresentazione iniziale da *The Gentleman Dancing-Master* rendevano questi *plays* inadatti al morigerato pubblico georgiano. Più significativamente l’inglese francesizzato è una caratteristica di Monsieur Canton, uno dei personaggi di *The Clandestine Marriage* di George Colman e David Garrick (1766), commedia sicuramente molto familiare all’autrice⁷⁴.

Certa appare l’influenza della tradizione drammaturgica settecentesca su Mr. Lovel, il galante damerino per la cui delineazione Burney poteva rifarsi a una tradizione ben affermata di *fops* teatrali. Fin dal semplice livello onomastico è evidente come Burney si affidasse per la delineazione di questo attore a un forte *type-casting* teatrale: Novel è il nome del *fop* in *The Plain Dealer* di William Wycherley (1676), mentre il patronimico Lovel è usato ripetutamente nelle commedie del secolo precedente a *Evelina*, da *The Sullen Lovers* di Thomas Shadwell (1668), in cui si riferisce a un giovanotto alla moda, fino al protagonista della farsa di James Townley *High Life Below Stairs* (1759), in cui l’amore per l’eleganza è accompagnato dal gusto per l’ostentazione e per lo sperpero.

Sir Fopling Flutter (*The Man of Mode* di George Etherege, 1676), Sir Courtly Nice (*Sir Courtly Nice* di John Crowne, 1685), Lord Froth (*The Double Dealer* di William Congreve, 1693) e Lord Foppington (*The Relapse* di John Vanbrugh, 1696) sono solo alcuni dei *fops* creati dalla prolifica penna dei commediografi della Restaurazione. Portati sulle scene con enorme successo all’inizio del secolo da Colley Cibber, l’ideatore del celebre Sir Novelty Fashion in *Love’s Last Shift* (1696), attraverso la cui caratterizzazione l’attore creò una vera e propria scuola recitativa, i *fops*, personaggi dalla spiccata sensibilità amanti delle squisitezze della vita, vennero a rispecchiare il crescente amore per il lusso e per gli oggetti raffinati che è tipico del periodo. Contemporaneamente la loro sensibilità spiccata, dai tratti quasi femminili si accordava bene ai mutamenti epistemici del tempo, caratterizzati dall’affermazione del *sentimentalism* e della cosiddetta *mollifying elegance* di fine secolo⁷⁵. La stessa Evelina tesse un elogio di queste caratteristiche morali di Lord Orville alla corrispondente Miss Mirvan: “As a sister I loved him, – I could have entrusted him with every thought of my heart, had he deigned to wish my confidence; so steady did I think his honour, so *feminine* his delicacy, so amiable his nature” (*Evelina*, 292; l’enfasi è nel testo).

La sessualità scarsamente aggressiva dei *fops* era solitamente contrapposta all’irruenta dissoluzione e alla brutale virilità dei *rakes*. Burney è attenta a riproporre anche questo contrasto nella giustapposizione Lovel-Willoughby/Lovel-Mirvan. Susan Staves rileva infatti come nel corso del Settecento la figura del *fop* abbia cessato di essere un personaggio amato dal pubblico per trasformarsi in oggetto

del ridicolo. Questo cambiamento di gusto è colto da Burney nella descrizione del terribile scherzo organizzato da Mirvan ai danni di Lovel, al cui cospetto il brutale marinaio introduce una scimmia addobbata a somiglianza del damerino, “full dressed and extravagantly *à-la-mode!*”

Mr. Lovel, irritated beyond endurance, angrily demanded of the Captain what he meant? ‘Mean?’ cried the Captain, as soon as he was able to speak, ‘why only to show you in your true colours.’ Then rising, and pointing to the monkey, ‘Why now, Ladies and Gentlemen, I’ll be judged by you all! – Did you ever see any thing more like? Odds my life, if it wasn’t for the tail, you wouldn’t know one from t’other.’

(*Evelina*, 444)

Sostiene Staves:

As the aristocracy lost power and self-confidence, not only did magnificence no longer seem an appropriate virtue, but men who were rich and not aristocratic increasingly were able to purchase the elements of magnificence, thus devaluing them as tokens of exclusivity. [...] It is, therefore, not surprising that the really amusing fops in the second half of the eighteenth century desert high comedy for the farces of Garrick and Foote⁷⁶.

La nuova distribuzione della ricchezza, che giunse a interessare anche le classi meno nobili, decretò dunque l’affermazione di un nuovo tipo sociale, il *nouveau riche* scarsamente educato, dai gusti volgari e dalla parlata grossolana, di cui è esempio Mr. Smith, lo “Holborn beau” di *Evelina*, personaggio che aveva colpito il Dr. Johnson per la riuscita “*vulgar gentility*” che lo caratterizzava (*ED*, II: 253). Il confronto tra il pretenzioso Mr. Smith e l’elegante Sir Clement Willoughby sembra simboleggiare l’umiliazione a cui la figura del *fop* era stata sottoposta nel corso del secolo e che avrebbe finito per relegarla alla dimensione di grottesco personaggio da farsa.

Yet I [Evelina] could almost have laughed, when I looked at Mr. Smith, who no sooner saw me addressed by Sir Clement, than, retreating aloof from the company, seemed to lose at once all his happy self-sufficiency and conceit; looking now at the baronet, now at himself, surveying, with sorrowful eyes, his dress, struck with his air, his gestures, his easy gaiety; he gazed at him with envious admiration, and seemed himself, with conscious inferiority, to shrink to nothing.

(*Evelina*, 225)

È ipotizzabile sostenere che Frances Burney sia riuscita a delineare così precisamente quei cambiamenti di gusto (ma anche culturali, estetici e sessuali) che interessarono la figura del *fop* grazie a una conoscenza diretta dell’evoluzione del personaggio, apparso per la prima volta nelle commedie della Restaurazione, ma ancora presente nella produzione farsesca di metà ‘700. Nel luglio del 1771 l’autrice aveva infatti interpretato il duplice ruolo di Lady Easy e Lady Graveairs

nella rappresentazione domestica de *The Careless Husband* di Colley Cibber (1704), attraverso la quale Burney deve aver avuto modo di apprezzare la ricchezza del personaggio di Lord Foppington⁷⁷. Le parodie del *fop* portate in scena da Garrick devono esserle inoltre state altrettanto familiari. *Miss in Her Teens*, la farsa composta nel 1747 dal grande attore, il quale aveva riservato per sé la parte di Fribble, fu infatti messa in scena dai Burney in un *private theatrical* del 1770, nel quale l’autrice aveva indossato i panni della cameriera Tag⁷⁸.

Appare pertanto pertinente ipotizzare un’influenza diretta del repertorio teatrale contemporaneo sui personaggi di Mr. Lovel e Mr. Smith. Burney faceva sicuramente affidamento sulla competenza letteraria dei suoi lettori, con i quali condivideva un bagaglio teatrale che avrebbe reso facilmente riconoscibili e talvolta persino evidenti quei riferimenti teatrali indiretti che contribuiscono a rivelare al pubblico moderno la pragmatica del testo.

3) *rapporto metatestuale*. L’ipotesto drammatico A intrattiene una relazione di commento con l’ipertesto narrativo B. La conoscenza dell’ipotesto evidenzia pertanto il senso dell’ipertesto, spostandone in superficie la metaforicità. Il rapporto metatestuale necessita quindi di un lettore modello, idealmente coevo, che è direttamente invitato a un’interpretazione sollecitata dalla sua competenza e conoscenza contestuale. Per questo motivo la connotazione metatestuale può sfuggire al pubblico che fruisce del romanzo in epoche distanti da quella della sua composizione. Episodio paradigmatico di questo terzo caso è la rappresentazione di *Love for Love* di William Congreve (I, 20, *Evelina*, 86-92), attraverso la cui analisi verrà esplicitato l’uso significativo che la relazione metatestuale intrattiene con il romanzo.

Evelina si reca al Drury Lane Theatre accompagnata dalla sua *chaperone* Mrs. Mirvan, dall’inseparabile Maria e dal fastidioso Capitano Mirvan. Giunti a teatro, Sir Clement Willoughby, Mr. Lovel e Lord Orville si uniscono alla compagnia, che si sistema in un palchetto laterale. Il tema della commedia è anticipato da Lovel attraverso una disquisizione sul rossore femminile, della cui naturalezza il damerino si dichiara dubbioso. Lovel insinua infatti che il colore roseo soffuso sulle guance di Evelina sia frutto della cosmesi, in collegamento con la diatriba epocale che contrapponeva ARTE e NATURA.

‘But,’ said Lord Orville, ‘the difference of natural and artificial colour, seems to me very easily discerned; that of Nature is mottled, and varying; that of art, *set*, and *too* smooth [...]’

(*Evelina*, 88)

Lovel amplia la contrapposizione iniziale tra artificio e natura opponendo inoltre CITTÀ (Londra)-CAMPAGNA (Berry Hill). Il damerino si rivolge infatti

con malignità alla confusa Evelina:

'The air we breathe here, however, Ma'am,' continued he, very conceitedly, 'though foreign to that you have been accustomed to, has not, I hope, been at variance with your health?'

(*Evelina*, *ibidem*)

Il paradigma oppositivo sopra proposto va pertanto così integrato:

CAMPAGNA	CITTÀ
ROSSORE	ROUGE
NATURA	ARTIFICIO
<i>EVELINA</i>	(<i>LOVEL</i>) ⁷⁹

La disquisizione, momentaneamente rimandata, viene sostituita dalla riproposizione dei commenti sulla commedia di Congreve alla quale i personaggi hanno appena assistito. Il primo parere che ci viene comunicato è quello che Evelina esprime al suo corrispondente Villars.

The play was Love for Love, and though it is fraught with wit and entertainment, I hope I shall never see it represented again; for it is so extremely indelicate, – to use the softest word I can, – that Miss Mirvan and I were perpetually out of countenance, and could neither make any observations ourselves, nor venture to listen to those of others.

(*Evelina*, 87)

Diverso sembra essere il parere di Willoughby, il quale sollecita i presenti a esprimere liberamente il proprio giudizio. Mrs. Mirvan condanna garbatamente la licenziosità della commedia, in accordo con la diffidenza georgiana per la disinibita satira di costume del tardo Seicento: "Want of entertainment [...] is its least fault; but I own there are objections to it, which I should be glad to see removed". Al contrario della moglie, il capitano Mirvan elogia apertamente la commedia, dalla quale è stato molto divertito: "I'll maintain it's one of the best comedies in the language, and has more wit in one scene, than there is in all the new plays put together." Mirvan ammette che forse la commedia non è risultata gradita alle signore in quanto "I suppose it is not sentimental enough".

Questo riferimento, unito alla precedente allusione fatta dal capitano ai "new plays", segnala come Frances Burney fosse a conoscenza della polemica contemporanea tra commedia tradizionale e commedia sentimentale. La disputa aveva raggiunto il suo apice proprio pochi anni prima della composizione di *Evelina*, con la pubblicazione dell'articolo di Oliver Goldsmith "An Essay on the Theatre; or, A Comparison between Laughing and Sentimental Comedy", apparso nel 1773

sul *Westminster Magazine*. Nell’articolo, composto probabilmente per preparare il pubblico alla prossima messinscena di *She Stoops to Conquer*, Goldsmith difendeva la *laughing comedy* dall’affermazione del nuovo genere sentimentale, da lui accusato di assurdità.

Non sorprende che Burney faccia schierare Mirvan dalla parte di Goldsmith, il quale nel suo articolo accusava gli autori di commedie sentimentali di scarso genio e ridotta professionalità: “Those abilities that can hammer out a Novel, are fully sufficient for the production of a Sentimental Comedy”⁸⁰. L’attacco era inoltre accompagnato dalla parallela censura della “*Tradesman’s Tragedy*”⁸¹, quel nuovo genere, definito anche dramma domestico, al quale Burney si era ispirata per la delineazione delle peripezie familiari di Evelina.

Il giudizio negativo espresso da Evelina si scopre essere conforme al pensiero (e all’implicito desiderio) di Lord Orville, il quale così risponde alle sollecitazioni di Willoughby: “I could have ventured to answer for the Ladies [...] since I am sure this is not a play that can be honoured with their approbation” (*Evelina*, 89). Qui il nobile riprende, sostenendoli, i termini della diatriba iniziata a cavallo del secolo precedente dal reverendo Jeremy Collier, il quale nel famoso attacco *A Short View on the Immorality and Profaneness of the English Stage* (1698) aveva colto tutte le accuse e le riserve che l’opinione pubblica dominante tardo-seicentesca aveva maturato nei confronti della commedia restaurata. E non casuale appare la scelta fatta da Burney di *Love for Love* come epitome della commedia di maniera, visto che quest’opera, assieme a *The Provok’d Wife* di John Vanbrugh, aveva incontrato le più forti critiche da parte di Collier. Le diffidenze espresse dal pubblico e dai critici di fine secolo rimasero immutate anche nel corso del Settecento, come dimostra il giudizio di Samuel Johnson, che deve essere stato naturalmente ben presente all’autrice, il quale sosteneva che “it is acknowledged with universal conviction that the perusal of [Congreve’s] works will make no man better; and that their ultimate effect is to represent pleasure in alliance with vice”⁸².

L’unico personaggio a non offrire un commento diretto è Lovel, il quale afferma di essere stato troppo occupato a guardarsi intorno e a farsi ammirare dai presenti in sala per prestare la minima attenzione alla rappresentazione.

‘For my part,’ said Lovel, ‘I confess I seldom listen to the players: one has so much to do, in looking about, and finding out one’s acquaintance, that, really, one has no time to mind the stage. Pray,’ – (most affectionately fixing his eyes upon a diamond ring on his little finger) ‘pray – what was the play tonight?’

(*Evelina*, *ibidem*)

I personaggi del romanzo si suddividono quindi in tre gruppi distinti in base alla posizione morale da essi assunta nei confronti del testo di Congreve:

I GRUPPO	II GRUPPO	III GRUPPO
<i>condanna</i>	<i>approvazione</i>	<i>indifferenza</i>
EVELINA	WILLOUGHBY	LOVEL
MRS. MIRVAN	CAPITANO MIRVAN	
MARIA MIRVAN		
LORD ORVILLE		

L'adeguatezza della risposta morale di Evelina è confermata dalla consonanza del suo giudizio con quello di Orville, opinione condivisa del resto dalla stessa Burney, la quale partecipava alla diffidenza georgiana verso il teatro della Restaurazione⁸³.

Il disinteresse dimostrato da Lovel si rivela tuttavia un gesto studiato, una posa comportamentale che lo allinea ancora una volta all'ARTIFICIO. Alla maliziosa domanda rivoltagli da Mirvan, il quale chiede al damerino se non ha notato una certa rassomiglianza con Mr. Tattle, uno dei personaggi di *Love for Love*, Lovel dimostra di aver prestato sufficiente attenzione alla commedia per permettergli una replica caustica:

'Pray, Sir, give me leave to ask, – what do *you* think of *one Mr. Ben*, who is also in the play?' [...] [Then] he turned very quick to me, and, in a sneering tone of voice, said, 'For my part, I was most struck with the *country* young lady, Miss Prue; pray what do *you* think of her, Ma'am?'

'Indeed, Sir,' cried I, very much provoked, 'I think – that is, I do not think any thing about her.' [...] I made no answer, for I thought his rudeness intolerable; but Sir Clement, with great warmth, said, 'I am surprised that you can suppose such an object as Miss Prue would engage the attention of Miss Anville even for a moment.'

'O Sir,' returned this fop, 'tis the first character in the piece! – so well drawn, – so much the thing! – such true country-breeding, – such rural ignorance! – ha! ha! ha! – tis most admirably hit off, 'pon honour!'

(*Evelina*, 90-91)

La replica di Lovel serve ad enfatizzare la similitudine volutamente marcata (quindi significativa) che i personaggi di *Evelina* intrattengono con i protagonisti della commedia di Congreve⁸⁴.

Love for Love
(ipotesto)

Mr. Ben
Mr. Tattle
Miss Prue

Evelina
(ipertesto)

Captain Mirvan
Lovel
Evelina

La relazione tra ipotesto e ipertesto risulta evidente. Nella commedia di Congreve Mr. Ben, fratello del protagonista Valentine, è un ufficiale di marina,

esattamente come il capitano Mirvan. Tattle è invece il damerino, “vanitoso e sciocco, sebbene non privo di arguzia in certe occasioni”⁸⁵, che cerca di istruire all’arte della scaltrezza femminile Miss Prue, la giovane ed inesperta provinciale. La celebre lezione impartita da Tattle alla giovane sembra racchiudere tutto l’artificio proprio della società dell’apparenza a cui egli appartiene:

All well-bred Persons Lie. Besides, you are a Woman; you must never speak what you think; Your words must contradict your thoughts; but your Actions may contradict your words. So, if you can Love me, you must say no, but you must Love me too. If I tell you you are Handsome, you must deny, and say I flatter you. But you must think yourself more Charming than I speak you, and like me for the Beauty which you say you have as much as if I had it myself. If I ask you to Kiss me, you must be angry, but you must not refuse me. If I ask you for more, you must be more angry, but more complying; and as soon as ever I make you say you’ll cry out, you must be sure you hold your tongue (II. ii. 663-76).

Nel codice comportamentale propugnato da Tattle le donne sono obbligate a comportarsi secondo mere convenzioni sociali che non trovano rispondenza nei loro sentimenti reali. Tuttavia, sotteso a questi celebri consigli (era il brano della commedia di gran lunga meglio conosciuto al pubblico georgiano) vi è un riferimento diretto alla situazione di Evelina. La costruzione del discorso femminile implica infatti che una donna non intende mai rifiutare veramente le attenzioni di un uomo, una situazione sgradevole in cui la giovane si ritroverà più volte, sottoposta alle ripetute proposte importune rivolte da Clement Willoughby e Mr. Smith, tra gli altri.

La strettissima relazione tra ipotesto narrativo e ipertesto drammatico è inoltre segnalata dalle parole con le quali Evelina termina la descrizione dell’episodio: “The curtain drew up, and our conversation ceased” (*Evelina*, 91). La conversazione della compagnia raccolta nel palco del Drury Lane è in realtà interrotta dall’inizio dell’*afterpiece*, ma l’artificio diegetico sembrerebbe indicare come il sipario si sia apparentemente alzato sugli stessi personaggi del romanzo, interrompendo quanto apparirebbe così essere niente altro che una prova di scena di quella commedia che è sottesa a *Evelina*.

§8.

There are so many ways of communication independent of speech that silence is just one point in the ordinances of discretion.

Frances Burney, *Camilla* (1796)

Merita un’attenzione particolare la descrizione del secondo incontro tra Evelina e il padre riportato in *Evelina*, III, 3 (422-29), episodio che sembra intrattenere un triplice rapporto (formale, intertestuale implicito e metatestuale) con il contesto teatrale, riassumendo in sé tutti e tre gli esempi di relazioni transtestuali da noi precedentemente individuate. L’episodio è strettamente connesso a una lettera antecedente, alla quale sembra legarlo una fondamentale relazione analettica.

Nella *journal-letter* a Villars del 5 Aprile (I, 12) Evelina fa una breve annotazione, seguita da un ancor più sintetico commento.

Thursday night.
We are just returned from the play, which was King Lear, and has made me very sad. We did not see any body we knew.
Well, adieu, it is too late to write more.

(*Evelina*, 42)

La laconicità delle parole di Evelina è certamente da imputare all'argomento del *King Lear*, storia di un re che disconosce le proprie figlie. L'evidente riferimento autobiografico è sottolineato dallo stato d'animo della ragazza, la quale dichiara di essere rimasta profondamente rattristata dallo spettacolo.

La rappresentazione del *King Lear* a cui Evelina assiste era una delle innumerevoli messe in scena della tragedia shakespeariana organizzate da David Garrick nel periodo 1747-76 al Drury Lane Theatre. Il testo originale del *play* aveva subito una prima revisione dalla penna di Nahum Tate ed era stato quindi riadattato una seconda volta da Garrick stesso, il quale riscosse un enorme successo nelle vesti del vecchio re⁸⁶. Frances Burney ci ha lasciato due resoconti dell'interpretazione garrickiana, che appaiono essere in perfetta consonanza con il giudizio espresso da Evelina. Così annota l'autrice il 19 febbraio 1773:

We had yesterday – I know not whether to say the *pain* or *pleasure*, – of seeing Mr. Garrick in the part of Lear. He was exquisitely Great – every idea I had of his talents, although I have ever idolized him, was exceeded. (*EJ&L*, I: 242)

A distanza di pochi mesi (presumibilmente nel maggio dello stesso anno) l'ammirazione per il grande attore fu confermata da un nuovo spettacolo, così brevemente commentato: "We were at the Fund play last [night]. Garrick did King Lear – but too well!" (*EJ&L*, I: 265). L'entusiasmo suscitato dall'interpretazione di Garrick deve essere fatto risalire alla fascinazione che il periodo dimostrò per il nuovo stile recitativo propugnato dall'attore, in cui ai sentimenti e alle forti passioni che animavano i personaggi (la *passion animated*, come nella definizione dell'epoca) corrispondevano altrettanti segni mimici. In particolare, le descrizioni pervenuteci dell'interpretazione di Lear fatta da Garrick accentuano l'avvicendamento e l'intensità delle espressioni che si succedevano sul volto del celebre attore, veri "segni funzionali"⁸⁷ che suggerivano in anticipo le battute pronunciate dal personaggio, come ricordato da un testimone coevo: "his features at the same time telling what he was going to say before he uttered a word"⁸⁸.

La straordinaria intensità e la naturalezza della recitazione di Garrick apparivano in particolare durante la maledizione che Lear scaglia contro la figlia, introdotta dall'invocazione "Hear, Nature; hear" (I. iv)⁸⁹:

<p>You fall upon your knees, extend your Arms – clench your Hands – set your Teeth – and with a savage Distraction in your Look – trembling in all your Limbs – and your Eyes pointed to Heaven [...] begin [...] with broken, inward, eager Utterance; from thence rising every line in Loudness and Rapidity of Voice, [and at last] bursting into Tears.</p>	<p>GESTUALITÀ (ginocchia, braccia, mani) ESPRESSIONE (sguardo) ARTICOLAZIONE INTONAZIONE LACRIME</p>
---	---

Questa interpretazione coincidente trovava rispondenza nella reazione degli spettatori, i quali apprezzavano l’interpretazione, dimostrando una forte compartecipazione emotiva. Ricorda il Dr. Fordyce in un commento sul *Lear*:

[The diverse and vehement feelings] possessed by turns all your frame, and appeared successively in every word, and yet more in every gesture, but most of all in every look and feature; presenting, I verily think, such a picture as the world never saw anywhere else⁹⁰.

È importante sottolineare come la teoria recitativa propugnata da Garrick fosse basata su criteri di osservazione e analisi. Le passioni potevano venire rappresentate attraverso un processo *razionale*, attraverso lo studio scientifico dei loro sintomi esteriori e dei segni mimici che a questi si accompagnavano. Ai sentimenti e alle passioni veniva dunque data un’ostensione *somatica*. Garrick ricercava inoltre l’identificazione entropatica degli spettatori, che raggiungeva attraverso un’immedesimazione pressoché viscerale con i suoi personaggi. Sintomatico appare il commento di una spettatrice dell’epoca, la quale aveva confidato al celebre Roscius: “My Friend fell in Love with you playing king Richard, but seeing you since in the Character of the Lying Valet – you looked so – *Shabby* (pardon me, Sir) that it cured her of her passion”⁹¹.

“Attore sublime”, nella definizione data da Diderot nel suo *Paradoxe sur le comédien* (1769-78), Garrick azzerava la distanza che intercorreva tra l’attore e il personaggio al quale questi prestava il corpo, attraverso quella straordinaria evocazione della realtà che è riconosciuta (seppure indirettamente) anche da Partridge in *Tom Jones*⁹². Il risultato era una restituzione credibile della finzione poetica, tesa a (com)muovere gli spettatori e a risvegliarne la *sympateia*. Si veda il commento di uno spettatore coevo, profondamente toccato dall’esperienza teatrale *della quale era stato partecipe*.

Methinks I share in his [Lear’s] calamities, I feel the dark drifting rain, and the sharp tempest. His leaning against the scene, panting for want of breath, as if exhausted, and his recollecting the feat [...] have more force, more strength, and more propriety of character, than I ever saw in any other actor⁹³.

Ritengo sostenibile assumere che la fascinazione e l’immedesimazione catartica provocata da Garrick nel suo pubblico siano i modelli ai quali Frances Burney si ispirò

nella descrizione del secondo incontro tra Belmont e Evelina. Contenuta all'interno della lettera III, 19 la scena rappresenta il climax drammatico del romanzo, quel confronto posticipato per la durata dell'intera storia dal quale dipende il destino contestuale di Evelina. Una volta che Belmont accetta di incontrare la ragazza, infatti, la sua legittimazione risulta immediata, consentendole di andare in sposa a Orville come figlia riconosciuta del baronetto (III, 23).

Significativa risulta l'assimilazione alla drammaturgia antica e in particolare a due aspetti fondamentali della favola tragica, la peripezia e il riconoscimento. Afferma Aristotele: "Peripezia è il mutamento improvviso [...], da una condizione di cose nella condizione contraria; [...] [i]l riconoscimento è il passaggio dalla conoscenza alla non conoscenza"⁹⁴. Secondo la poetica antica, l'incontro tra Belmont e Evelina rappresenta pertanto la "più bella forma di riconoscimento": esso sancisce la riabilitazione sociale della giovane, che scaturisce dalla sua effettiva identificazione, oltre che dalla consapevolezza paterna dell'errore in cui è vissuto a lungo.

L'incontro con Belmont ha luogo in una *drawing-room*, nella quale Evelina fa il suo ingresso tenendo in mano la lettera composta prima della sua morte dalla madre Caroline Evelyn, in cui la defunta assicurava Belmont della sua paternità e lo supplicava di prendersi cura della figlia. Va precisato che la presenza fisica della lettera e la sua costante ostensione deve essere considerata alla stegua di un vero espediente teatrale. Lungi dal rappresentare un semplice *prop*, la lettera si tramuta in un *terzo personaggio virtuale*, attraverso il quale viene osteso il peccato di cui è colpevole Belmont. Nell'epistola il nobile viene infatti accusato di aver rifiutato di riconoscere la propria unione legale con Caroline, affrettandosi a distruggere il loro certificato di matrimonio e condannando la donna a un destino di disonore che ne aveva causato la morte. La missiva è pertanto lo *ur-Brief* del romanzo, essendo stata scritta prima di tutte le altre lettere, della cui composizione rappresenta la causa indiretta. Essa costituisce l'unica prova rimasta della legittimità della protagonista ed è proprio dal tentativo di far pervenire le ultime volontà di Caroline Evelyn a Belmont che hanno inizio le tribolazioni di Evelina.

Centrale ancora una volta è il riferimento classico, usato per nobilitare il momento dell'agnizione. Se la lettera è il segno acquisito attraverso cui si perviene alla persuasione di Belmont (un genere di riconoscimento che Aristotele dichiara "meno artistic[o] di altri"⁹⁵, l'identificazione definitiva avviene grazie al volto di Evelina, in cui sono indelebilmente impressi i lineamenti materni. La voce mnestica ha qui portata ben più profonda del richiamo meccanico dettato da una pura testimonianza materiale, per quanto carica di connotazioni simboliche, quale la lettera. La memoria di Belmont consacra il riconoscimento della figlia, seguito dall'incontenibile manifestazione dell'emozione, come prescritto dalla drammaturgia antica. Sostiene infatti Aristotele che "[l]a terza forma di riconoscimento [quella tramite la memoria, n.d.a.] è quella che si ha in quanto una persona, per cosa che veda [o oda], prorompe in una manifestazione del proprio sentimento [, onde si rivela]. Così nei *Ciprii* di

Diceogene, dove [Teucro], alla vista del quadro, dette in uno scoppio di pianto⁹⁶.
 Si veda in dettaglio la scena costruita da Burney.

<p>I then took from my pocket-book her last letter, and, pressing it to my lips, with a trembling hand, and still upon my knees, I held it out to him.</p>	<p>GESTO (labbra, mano) MOVIMENTO (ginocchia)</p>
<p>Hastily snatching it from me, ‘Great Heaven!’ cried he, ‘tis her writing – Whence comes this? – who gave it you? – why had I not sooner?’ [...]</p>	<p>GESTO (mano) GESTO (mano)</p>
<p>He went from me to the window, where his eyes were for some time rivetted upon the direction of the letter, though his hand shook so violently he could hardly hold it. Then, bringing it to me, ‘Open it,’ cried he, ‘for I cannot!’ [...]</p>	<p>MOVIMENTO ESPRESSIONE (occhi) GESTO (mano)</p>
<p>[W]hen I had [opened the letter], he took it back, and walked hastily up and down the room, as if dreading to read it. [...]</p>	<p>MOVIMENTO GESTO (mano)</p>
<p>He then again went to the window, [...] he cast up his eyes with a look of desperation; the letter fell from his hand [...]. He continued some time fixed in this melancholy position; after which, casting himself with violence upon the ground, ‘Oh wretch,’ cried he, ‘unworthy of life and light, in what dungeon canst thou hide thy head?’</p>	<p>MOVIMENTO GESTO (mano) ESPRESSIONE (occhi)</p> <p>MOVIMENTO ESPRESSIONE</p>
<p>I could restrain myself no longer; I rose and went to him; <i>I did not dare speak, but with pity and concern unutterable, I wept and hung over him.</i> [...]</p>	<p>MOVIMENTO LACRIME (silenzio)</p>
<p><i>It was in vain I attempted to speak; horror and grief took from me all power of utterance.</i></p>	<p>(silenzio)</p>
<p>‘[...] Come hither, Evelina: Gracious Heaven!’ looking earnestly at me, ‘<u>never was likeness more striking! – the eye, – the face, – the form,</u> – [...]’ [...] <u>Dear resemblance of thy murdered mother!</u> [...] behold thy father at thy feet! – bending thus lowly to implore I would not hate him [...]’</p>	<p>MOVIMENTO</p>
<p>‘Oh rise, rise, my beloved father,’ cried I, attempting to assist him [...]. Tears and sighs seemed to choak him! - and waving his hand, he would have left me, – but, clinging to him, [...] I kissed his hand on my knees; and then, with yet more emotion, he again blessed me, and hurried out of the room, – leaving me almost drowned in tears.</p>	<p>MOVIMENTO GESTO LACRIME</p> <p>GESTO (mano) MOVIMENTO (ginocchia) GESTO ESPRESSIONE LACRIME</p>

(*Evelina*, 426-29; le enfasi sono mie)

L'analisi semiotica del brano evidenzia immediatamente l'importanza assunta dai codici cinetici e prossemici. L'espressione dell'emozione è assolta dalla mimica delle passioni, in particolare dallo sguardo e dalla posizione in ginocchio. Quest'ultimo gesto ostende il culto sociale che circondava la figura del padre nel XVIII secolo. Inginocchiandosi davanti alla figlia, Belmont inverte la tradizionale gerarchia di potere familiare, mostrando l'intensità della vergogna provata. La genuflessione finale di Evelina ristabilisce invece la verticalità della relazione patrilinaria, sottolineata dal bacio di perdono e sottomissione che la giovane imprime sulla mano del padre. Nel brano selezionato risultano quasi completamente assenti le tradizionali indicazioni paralinguistiche, sostituite tuttavia in un efficacissimo crescendo drammatico dall'incalzante ripetizione di indicazioni quali "cried he/she", tese a segnalare il tono concitato assunto dal dialogo. La laconicità propria di queste *tag-words* ha inoltre lo scopo di limitare quasi completamente la presenza del narratore, esaltando la qualità diretta di dialogo puro e non mediato (mimetico) che è propria della scena. Lungi dal costituire un mero esercizio di commozione, il pathos sorge dall'immediata situazione contestuale di Evelina e ne drammatizza la condizione.

È interessante sottolineare come il fatidico incontro si fermi una prima volta, e quindi si concluda, con le copiose lacrime versate dai protagonisti. Belmont piange per l'emozione e il sentimento di colpa, Evelina per la felicità di essere stata riconosciuta e prevedibilmente anche i lettori si saranno uniti alla commozione fittizia con delle reali lacrime catartiche⁹⁷. Le lacrime del Lear di Garrick, fragile, vecchio re che piange di dolore e rabbia maledicendo Goneril, le lacrime di Belmont, baronetto dal passato tumultuoso che si commuove ricongiungendosi alla figlia adorante e le lacrime di gioia e commozione versate dal pubblico dei lettori vanno dunque interpretate come segni (funzionali) del tempo.

Note

¹ Frances Burney, *Memoirs of Dr. Burney, Arranged from His Own Manuscripts, from Family Papers, and Personal Recollections by His Daughter, Madame d’Arblay*, 3 voll., New York, AMS Press, 1975, I: 26. La presente ricostruzione delle vicende biografiche di Charles Burney segue quella proposta in Joyce Hemlow, *A History of Fanny Burney*, Oxford, Clarendon Press, 1958 e Margaret Anne Doody, *Frances Burney. The Life in the Works*, New Brunswick (NJ), Rutgers University Press, 1988.

² Tra queste la più duratura fu quella con Samuel Crisp, conosciuto nel 1747, la cui costante e fraterna amicizia nei confronti del dottore lo rese una sorta di padre putativo per i giovani Burney, i quali lo avevano scherzosamente soprannominato “Daddy”.

³ Si veda il commento espresso dal celebre letterato, che giudicava Charles Burney “*one of the first writers of the age for travels*” (Hemlow, *A History of Frances Burney*, 48; il corsivo è nel testo, al quale rimandiamo per una discussione della fortuna letteraria del Dr. Burney).

⁴ Doody, *Frances Burney*, 10 e *passim*.

⁵ “To Doctor Burney”, in Frances Burney, *The Wanderer; or, Female Difficulties*, a cura di M. A. Doody, R. L. Mack e P. Sabor, Oxford-New York, Oxford University Press, 1991, 3-10. Successivamente i riferimenti a *The Wanderer* saranno inseriti parenteticamente nel testo preceduti dall’abbreviazione *Wanderer*.

⁶ Questo manoscritto conteneva in embrione la vicenda di Evelina Anville, l’orfana protagonista di *Evelina, or the History of a Young Lady’s Entrance into the World*, il romanzo che di lì a pochi anni (1778) avrebbe spalancato all’autrice le porte della celebrità.

⁷ Burney, *Memoirs of Dr. Burney*, II: 124.

⁸ M. Shelley, ‘Introduction’ (1831), in *Frankenstein or the Modern Prometheus*, Oxford, Oxford University Press, 1991, 10.

⁹ Il desiderio di anonimato più assoluto richiesto da Burney (così profondo da spingerla addirittura ad alterare la propria calligrafia, ben conosciuta da tutti i tipografi di Londra come quella della mano che trascriveva i manoscritti del Dr. Burney) era del resto giustificato dal genere del prodotto letterario, definito dall’autrice come “a mere frolic, to see how a production of my own would figure in that Author like form” (*EJ&L*, III: 32).

¹⁰ Frances Burney, *Evelina, or The History of a Young Lady’s Entrance into the World*, a cura di Margaret Anne Doody, Harmondsworth, Penguin, 1994. Rispettivamente il poemetto dedicatorio “To —...—” è riportato alla pagina 4, l’epistola prefattiva “To the Authors of the ‘Monthly’ and ‘Critical Reviews’ [sic]” alle pagine 4-6 e la vera e propria “Preface” alle pagine 7-9. Successivamente tutti i riferimenti al volume saranno inseriti direttamente nel testo preceduti dall’abbreviazione *Evelina*.

¹¹ V. Sandra Gilbert e Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth Century-Literary Imagination*, New Haven-London, Yale University Press, 1979, *passim*.

¹² Per una discussione della costruzione dell’identità femminile nel XVIII sec. in relazione all’emergente professione delle lettere, v. il fondamentale studio di Mary Poovey, *The Proper Lady and the Woman Writer. Ideology as Style in the Works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, Jane Austen*, Chicago, University of Chicago Press, 1984. Le fasi della costruzione del paradigma femminile settecentesco (operazione ideologica a cui contribuirono autori diversissimi tra loro, dagli anonimi collaboratori delle riviste di maggior successo del periodo, ai poeti come John Duncombe, fino ai compilatori di manuali di istruzione femminile quali il Dr. John Gregory) vengono pertinentemente ricostruite in *Women in the Eighteenth Century. Constructions of Femininity*, a cura di Vivien Jones, London-New York, Routledge, 1990.

¹³ In realtà l’imputazione di professionalità, che l’autrice continuò pubblicamente a disconoscere,

è comprovata da una delle lettere indirizzate all'editore Lowndes nella quale il *manoscritto*, definito pubblicamente come lo svago di "few idle hours", viene in realtà ricodificato privatamente all'interno di un contesto economico e trasformato in vero *manufatto*, una merce letteraria per cui si richiede un'equa retribuzione. Alla lettera di Lowndes in cui si accettava il manoscritto per la pubblicazione, offrendo in cambio venti ghinee, Burney replicò seccamente: "Sir, I am very much gratified by your good opinion of the M.S. with which I have troubled you; but I must acknowledge that, though it was originally written merely for amusement, I should have not taken the pains to Copy & Correct it for the Press, had I imagined that 10 Guineas a volume would have been more than its worth." (*EJ&L*, II: 288).

¹⁴ La presente interpretazione concorda con l'analisi compiuta da Barbara Zonitch, la quale ha recentemente proposto una lettura particolarmente attenta dei romanzi di Frances Burney. Parlando dell'appello ai critici, Zonitch rileva: "the male critic [...] is expected to shield her literary, social, and sexual reputation" (*Familiar Violence. Gender and Social Upheaval in the Novels of Frances Burney*, Newark-London, University of Delaware Press-Associated University Presses, 1997, 58).

¹⁵ Per una discussione del gusto contemporaneo per l'esibizione di mostruosità naturali, cfr. l'interessante "Monster-Mongers and Other Retailers of Strange Sights" in Robert Altick, *The Shows of London*, Cambridge (MA)-London, The Belknap Press of Harvard University Press, 1978, 34-49.

¹⁶ L'importanza dell'anonimato e la conseguente autonomia sociale che questa scelta le comportò viene sottolineata in ripetute occasioni dall'autrice. Cfr. la descrizione retrospettiva di *Evelina* contenuta nello "Advertisement" prefatorio all'edizione del 1782 di *Cecilia, or Memoirs of an Heiress* (a cura di Peter Sabor e Margaret Anne Doody, Oxford, Oxford University Press, 1988, 3) e la già citata epistola "To Doctor Burney" contenuta in *The Wanderer*. Successivamente tutti i riferimenti a *Cecilia* saranno inseriti direttamente nel testo preceduti dall'abbreviazione *Cecilia*.

¹⁷ Il nome *Evelina*, costruito sul cognome *Evelyn* della madre, rappresenta dunque una duplice affermazione dell'esclusiva discendenza materna che la giovane può dimostrare. Per una discussione delle connotazioni semantiche proprie del nome della protagonista di *Evelina* rimandiamo alle conclusioni di Doody: "The hint or clue of an anagram is inviting. 'Evelina Anville' is 'Eve in A Veil' – Woman not known, woman obscured. But her name is also 'Elle is Alive' – Woman persisting in living. 'Evelina struggled herself into life'" (*Frances Burney*, 40).

¹⁸ L'aggettivo *natural* va in questo caso inteso nella sua accezione di 'probabile', 'verosimile'.

¹⁹ George Colman, "Prologue", in David Garrick, *Bon-Ton; or, High Life Below Stairs* (1775), *The Plays of David Garrick*, a cura di Harry Pedicord e Frederick Bergmann, vol. 2 *Garrick's Own Plays, 1767-1775*, Carbondale-Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1980, 254-55.

²⁰ La dimensione naturale che caratterizza l'infanzia di *Evelina* è esplicitata dal suggestivo toponimo BERRY HILL, il nome dell'abitazione del reverendo Villars in cui la ragazza ha trascorso i suoi primi diciassette anni. Secondo un'interessante lettura semantica dei cognomi dei personaggi di *Evelina*, il patronimico Anville prescelto per la protagonista rimanda per omofonia all'espressione 'en ville', 'nella città' e pertanto implica la tensione verso il mondo e il desiderio di una posizione sociale provati da *Evelina*. Al contrario 'Orville' ricorda 'hors ville', 'fuori della città', preannunciando quell'interruzione nel processo di *Bildung* della ragazza che verrà sancita dal matrimonio con il nobile. "Her marriage then would seem semantically at odds with her desire for knowledge and her impulse to enter a less sheltered space" (Susan Fraiman, *Unbecoming Women: British Women Writers and the Novels of Development*, New York, Columbia University Press, 1993, 46).

²¹ Riportiamo in carattere grassetto i nomi delle tre *chaperones* alle cui cure viene affidata successivamente *Evelina*. Naturalmente le differenze e l'alternanza tra le accompagnatrici della giovane contribuiscono a quel motivo di opposizione/specularità che presiede all'organico sviluppo del *plot*. La suddivisione di *Evelina* in libri e lettere verrà indicata rispettivamente dai numerali romanici e arabi posti prima di ciascuna schematizzazione degli spostamenti compiuti dalla protagonista.

²² La centralità della vita cittadina per la commedia della Restaurazione è ben riassunta in uno

scambio di battute tra Dorimant e Harriet in *The Man of Mode* di George Etherege (1676), una delle pochissime satire di costume a cui Burney fa riferimento (v. *EJ&L*, III: 89): “DORIMANT: To be with you I could live there [in the country], and never one thought to London. HARRIET: Whate’er you say, I know all beyond Hyde Park’s a desert to you, and that no gallantry can draw you farther.” (V. ii. 162-65).

²³ Con il termine ‘luogo teatrale’ intendiamo qualsiasi luogo di ritrovo sociale, incontro pubblico o adunanza civile in cui si svolgevano quelle attività generalizzate di controllo, osservazione e reciproca contemplazione che caratterizzano l’organizzazione socio-culturale settecentesca. Saranno pertanto da considerare luoghi teatrali quelle strutture le cui diverse funzioni urbane e sociali, organizzate sempre su criteri di spettacolarità, accomunano i giardini e le passeggiate con le sale da ballo, gli accampamenti militari, fino ai tribunali e alle piazze dove avveniva la pubblica amministrazione della giustizia.

²⁴ La testimonianza di Henry Angelo è contenuta in Joseph Donohue, “The London Theatre at the End of the Eighteenth Century”, in *The London Theatre World 1660-1800*, a cura di Robert Hume, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1980, 353.

²⁵ James Townley, *High Life Below Stairs*, London, Printed by and for Barker, 1803, I, ii. Parlando dei luoghi teatrali che punteggiavano la Londra Georgiana (“spas, pleasure gardens, taverns, circus rings, exhibition halls, and other pleasure resorts”), Joseph Donohue opera una tripla suddivisione: “resorts, such as Vauxhall, Ranelagh and Marylebone Gardens, that offered evening concerts and in some cases fireworks, as well as facilities for eating and drinking; gardens or spas connected with mineral springs, such as Bagnigge Wells, Sadler’s Wells (the most famous and important), and the Dog and Duck in St. George’s Fields; and tea gardens, found as far north as Highbury Barn and in almost every other district of London as well” (“The London Theatre at the End of the Eighteenth Century”, 346). Per la discussione del Vauxhall in *Cecilia*, *infra*, 208-213.

²⁶ Simon Varey, *Space and the Eighteenth-Century English Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, 102.

²⁷ G.J. Barker-Benfield, *The Culture of Sensibility. Sex and Society in Eighteenth-Century Britain*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1996, 266-79 e *passim*.

²⁸ Ian McIntyre, *Garrick*, Harmondsworth, Penguin, 1999, 300.

²⁹ Jean Benedetti, *David Garrick and the Birth of the Modern Theatre*, London, Methuen, 2002, 72.

³⁰ Abbiamo preferito attenerci alla tradizionale differenziazione settecentesca tra *main-* e *after-pieces* allo scopo di sottolineare la proporzione quantitativa tra le diverse componenti dello spettacolo teatrale che veniva proposto nel corso di un’unica serata. Come vedremo, questa ripartizione rispecchierà fedelmente la mescolanza dei generi teatrali presenti in *Evelina*.

³¹ Le citazioni tratte da Shakespeare, ovvero dalle edizioni ‘adattate’ di Rowe e Tate (per cui si rimanda a Loretta Innocenti, *La scena trasformata. Adattamenti neoclassici di Shakespeare*, Firenze, Sansoni 1985 e a Claudia Corti, *Shakespeare illustrato*, Roma, Bulzoni, 1996), appaiono preponderanti all’interno dell’intero macrotesto burneyano, in conformità con l’enorme influenza esercitata dal grande poeta sul romanzo inglese del XVIII sec. (come dimostrato con dovizia di particolari in Robert Gale Noyes, *The Thespian Mirror: Shakespeare in the Eighteenth-century Novel*, Providence (Rhode Island) Brown University Press, 1953). Per un elenco dei riferimenti shakespeariani presenti nella produzione romanzesca, diaristica e giornalistica di Frances Burney nel periodo 1768-1804 e per un’analisi della relazione da essi intrattenuta con l’intero *corpus* delle citazioni registrate nel suddetto periodo, v. *infra*, Appendice I.

³² Spiega Loretta Innocenti: “Lo slittamento verso una sensibilità diversa, induce alla fine del Settecento a propagandare l’adesione ad un linguaggio comune e semplice [...] in reazione alla artificiosità della *poetic diction* neoclassica. [...] Ciò che distingue il *generale* dall’*universale* dà la misura della differenza tra la sensibilità neoclassica e quella preromantica; il generale è il comune in senso contingente, l’universale è il comune che resta tale nel tempo. Da Johnson in poi, la lettura di Shakespeare ne mette in luce il carattere universale [...]” (*La scena trasformata*, 122-23).

³³ V. *infra*, 95-98. La descrizione di rappresentazioni teatrali all'interno dei romanzi non costituisce di per sé una novità. Nel suo esaustivo repertorio di riferimenti tragici, Robert Noyes elenca almeno cinque opere coeve i cui protagonisti si soffermano sul commento e la descrizione di vari spettacoli tragici (Maria Susannah Cooper, *Masquerades; or, What you Will*, 1780; anonimo, *The Exemplary Mother; or, Letters Between Mrs. Villars and her Family*, 1769; Henry Higgs, *High Life: A Novel; or, The History of Miss Faulkland*, 1768; Mary Walzer, *Memoirs of the Marchionness De Louvois*, 1777; anonimo, *Altamont in the Capital to His Friends in the Country*, 1767, rispettivamente in Noyes, *The Neglected Muse*, 39, 88, 126, 134, 161). Nessuno tra questi lavori tuttavia offre più di un commento all'evento drammatico, che rimane ben distinto dal romanzo, a cui non è unito da relazioni intertestuali o metatestuali.

³⁴ V. *supra*, 70.

³⁵ La contrapposizione tra la pusillanimità dei francesi e l'eroico patriottismo dei marinai inglesi era stata già sfruttata nella farsa *The Reprisal* di Tobias Smollet (1750).

³⁶ Nel primo libro viene descritto anche l'incidente di cui M.me Duval rimane vittima all'uscita dal Ranelagh. La donna, "entirely covered in mud, and in so great a rage", accusa furiosamente Mirvan di complicità nell'accaduto. Il capitano, così provocato, "put his hands upon her shoulders, and gave her so violent a shake, that she screamed out for help" (*Evelina*, 73), sottolineando così fin dall'inizio la componente gestuale estremamente marcata e violenta che caratterizza gli scambi di battute tra i due personaggi.

³⁷ La tortura cosmetica di cui rimane vittima M.me Duval, il cui trucco è completamente stravolto dalla vergognosa punizione inflittale, sottolinea ulteriormente la natura farsesca dell'episodio, evocando un'immagine di grottesca carnevalizzazione che trova un parallelo moderno nelle figure delle *dames* protagoniste delle pantomime natalizie. Sono indebitata per questo commento all'intuizione di Doody (*Frances Burney*, 50-51), la quale così spiega: "[Burney's] family certainly saw the transvestite role that is Madame Duval's part in the novel". Questo commento trova conferma in una breve annotazione diaristica di Susanna Burney, la quale ricorda come Samuel Crisp si fosse travestito da M.me Duval: "Monday night after supper we were all made very merry by Mr. Crisp suffering his wig to be turn'd the hind part before, and my cap put over it – Hetty's cloak – and Mrs Gast's apron and ruffles – in this ridiculous trim he danced a minuet with Hetty, personifying *Madam* [sic] *Duval*, while she acted *Mr Smith* at the Long Room, Hampstead" (*ED*, I: lviii).

³⁸ *London Chronicle*, 3-5 marzo 1757, cit. in McIntyre, *Garrick*, 96-97 e Benedetti, *David Garrick*, 136. Un'ulteriore ispirazione può essere individuata nell'interpretazione di Polly Peachum (nella *Beggar's Opera* di John Gay) resa celebre da Charles Bannister e anch'essa riprodotta in numerose stampe di grande diffusione all'epoca.

³⁹ V. Northrop Frye, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, Torino, Einaudi, 1969, 216-46.

⁴⁰ La recensione pubblicata sul *Critical Review* è citata in Caroline Gonda, *Reading Daughters' Fictions, 1709-1834. Novels and Society from Manley to Edgeworth*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, 110.

⁴¹ Per un'attenta discussione del legame tra scrittura giornalistica e *fiction* rimandiamo all'eccellente studio di Patricia Meyer Spacks, *Imagining a Self: Autobiography and Novel in Eighteenth-Century England*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1976 e in partic. al capitolo "Dynamics of Fear: Fanny Burney", 158-92.

⁴² V. le incalzanti incitazioni alla composizione rivolte da Samuel Crisp: "Dash away, whatever comes uppermost; & believe me, You'll succeed better, than by leaning on your Elbows, & studying what to say [...]. You Young Devil You, You know in your Conscience I devour greedily your Journalizing letters" (*EL&J*, I: 108).

⁴³ David Devlin, *The Novels and Journals of Fanny Burney*, London, Macmillan, 1987, 22.

⁴⁴ Per la definizione di vocalizzazione del racconto si veda Gérard Genette, *Figure III. Discorso del*

racconto, Torino, Einaudi, 1976.

⁴⁵ Julia Epstein, *The Iron Pen: Frances Burney and the Politics of Women’s Writing*, Madison (WI), University of Wisconsin Press e Bristol, Bristol Classical Press, 1989, 51. Per un’attenta discussione del metodo epistolare di *Evelina*, v. invece le pagine 97-102.

⁴⁶ Samuel Richardson, *Clarissa; or, The History of a Young Lady (1747-8)*, L. CCLXVIII, (Harmondsworth, Penguin, 1985, 915; l’enfasi è nel testo). Si veda inoltre il programma poetico incluso nella fondamentale prefazione all’opera: “[the letters] abound not only with critical Situations, but with what may be called *instantaneous* Descriptions and Reflections (proper to be brought home to the breast of the youthful Reader): as also with affecting Conversations: many of them written in the dialogue or dramatic way” (35).

⁴⁷ Julia Epstein, “Fanny Burney’s Epistolary Voices”, *The Eighteenth-Century: Theory and Interpretation*, 27 (1986), 176.

⁴⁸ Jane Austen, *Selected Letters*, a cura di R. W. Chapman e con un’introduzione di M. Butler, Oxford, Oxford University Press, 1985, 45. Per uno studio delle fasi compositive di *Sense and Sensibility* e *Pride and Prejudice* rimandiamo a Brian Southam, *Jane Austen’s Literary Manuscripts. A Study in the Development through the Surviving Papers*, Oxford, Oxford University Press, 1964, che a tutt’oggi rimane l’analisi più completa delle versioni originali dei romanzi dell’autrice.

⁴⁹ L’integrità sessuale di Pamela è simbolicamente riflessa dalla *privacy* che salvaguarda le sue lettere; l’infrazione (ovvero la penetrazione) delle une non può che comportare la perdita dell’altra. Come rileva maliziosamente Mr. B., “Now [...], it is my opinion that [the letters] are about you; and I never undressed a girl in my life; but I now will begin to strip my pretty Pamela; and I hope I shall not go very far before I find them.’ And he began to unpin my handkerchief” (Richardson, *Pamela*, 271).

⁵⁰ Citiamo da *Clarissa*: “(*heroically stalking about*)” (L. CCXIV, 686), “(looking as if she was afraid to hear what)” e “(angrily, and drawing back her face)” (L. CXC VII, rispettivamente 628 e 626), “(tears in her eyes)” (L. CCLXXVI, 933).

⁵¹ Della numerosa letteratura pubblicata al riguardo, desideriamo ricordare due opere, la prima di Ira Konigsberg (*Narrative Techniques in the English Novel — Defoe to Austen*, Hamden, Archon Books, 1985, ampliamento del precedente articolo “The Dramatic Background of Richardson’s Novels”, *PMLA*, LXXXIII, 1 (March, 1968), 43-53) e l’altra di Mark Kinkead-Weekes (*Samuel Richardson Dramatic Novelist*, London, Methuen, 1973). Segnaliamo inoltre tre articoli fondamentali per lo studio delle tecniche narrative del romanziere: George Sherburn, “Samuel Richardson’s Novel and the Theatre: A Theory Sketched”, *Philological Quarterly*, XLI, 1 (January 1962), 325-329 e “‘Writing to the Moment’: One Aspect”, *Restoration and Eighteenth-Century Literature. Essays in Honor of Alan Dugald McKillop*, a cura di Carroll Camden, Chicago, University of Chicago Press, 1963, 201-209 e infine Leo Hughes, “Theatrical Conventions in Richardson: Some Observations on a Novelist’s Technique”, *ivi*, 239-50.

⁵² Richardson, *Clarissa*, 900. Le parentesi quadre e le enfasi sono nostre, ad eccezione di “like”, già in corsivo nell’originale. Del resto il paragone tra le vicende della giovane Harlowe e la struttura di un dramma è ricordato dallo stesso Lovelace, il quale presenta la seduzione della ragazza come il climax di un percorso drammatico codificato dalla tradizione: “Sally, a little devil, often reproaches me with the slowness of my proceedings. But in a play, does not the principal entertainment lie in the *first four acts*? It is not all in a manner over when you come to the *fifth*?” (*ivi*, 860).

⁵³ Commenta opportunamente Sherburn: “[Richardson] had a naturally strong visual imagination: small details show that in his mind he actually *saw* the episodes that he depicted” (“Writing to the Moment”, 201). Allo stesso modo Konigsberg individua nella capacità di visualizzazione la peculiarità del romanzo richardsoniano, sottolineando come la letteratura precedente “did not [...] depict events and characters with sufficient specificity to allow the reader an *internal visual experience*” (Ira Konigsberg, *Samuel Richardson and the Dramatic Novel*, Lexington, University of Kentucky Press, 1968, 4; l’enfasi è mia).

⁵⁴ Billi, "Dal teatro al romanzo", 37.

⁵⁵ Aaron Hill, *Essay on the Art of Acting*, cit. in Coral Ann Howells, *Love, Mystery and Mysery*, London, The Athlone Press, 1978, 21-22. Il trattato è ampiamente discusso in Billi, "La recita delle passioni".

⁵⁶ Sherburn, "Samuel Richardson's Novels and the Theatre", 325; mia l'enfasi.

⁵⁷ Rileva R.C. Alston: "The interest in pronunciation which was so characteristic of writers in English in the second half of the eighteenth century [...] can be traced back to sixteenth century manuals of pulpit oratory, but the movement [...] has its origins in a complex coincidence of interests: among which are the improvement of dramatic speech [...] and parliamentary debate". Il brano viene citato in Lee Woods, *Garrick Claims the Stage. Acting as Social Emblem in Eighteenth-Century England*, Westport (CONN)-London, Greenwood Press, 1984, 31. Va inoltre ricordato come questo tipo di convenzioni interpretative fosse influenzato anche dal teatro francese, nel quale la cosiddetta 'declamazione formale' trionfava su un'interpretazione maggiormente naturalistica.

⁵⁸ Samuel Richardson, *The History of Sir Charles Grandison*, vol. VI, lettera xviii (Oxford, Oxford University Press, 1985, parte III, 55).

⁵⁹ Così Evelina commenta la lettera a firma "Orville" da noi precedentemente analizzata: "If I find that the eyes of Lord Orville agree with his pen, – I shall then think, that of all mankind, the only virtuous individual resides at Berry Hill" (*Evelina*, 308).

⁶⁰ Konigsberg, *Samuel Richardson and the Dramatic Novel*, 2.

⁶¹ Richardson, *Clarissa*, L. II: 42.

⁶² Konigsberg, *Samuel Richardson and the Dramatic Novel*, 12.

⁶³ Konigsberg, *Samuel Richardson and the Dramatic Novel*, 12.

⁶⁴ Konigsberg, *Samuel Richardson and the Dramatic Novel*, 90.

⁶⁵ È interessante notare come la descrizione esteriore dei personaggi sia una tecnica perfezionata dall'autrice nella composizione dei diari, in cui vengono spesso presentati dei ritratti che, nelle parole di Crisp, mostrano "such strong marks of Nature that one instantly pronounces them like, without ever having seen the originals" (*EJ&L*, I: 178). Si prendano ad esempio le pagine dedicate all'incontro con una certa Miss Reid (*EJ&L*, II: 70-71) come paradigma di una descrizione combinata, frutto di commenti diegetici associati ad annotazioni dirette mimetiche: [interno ed esterno] "she is a very clever woman, [...] but her turn of mind is naturally melancholy, she is Absent, full of care, & has a Countenance the most haggard and wretched I ever saw, added to which, she Dresses in a style the most strange", [interno] "The unhappiness of her mind, I have heard attributed to so great & extraordinary an unsteadiness, not only of Conduct, but of principle [...]. Her mind is thus in a state of perpetual agitation, & uneasiness", [esterno] "We found her Trying on a Coat she was altering [...]. It was curious to see the ill managed contrivance of poor Miss Reid, who was so ignorant how to make the alterations she found necessary, that she was piecing a blue & white Tissue with a large Patch of black silk. She had on a large dirty wing Cap, made of muslin, & an half Handkerchief tyed [sic] over it, as a Hood; a German Dress made of old lutestring excessively faded & colourless, & a shawl, that had been a very fine spotted one, but which was more soiled that if she had been embraced by a chimney sweeper, was flung over her shoulders. She did not stop her Employment, or even lift up her Head [...]". Ci sembra interessante segnalare l'uso che Burney fa di alcuni dettagli fisici caratterizzanti (il fazzoletto da collo macchiato, il pezzo di stoffa male abbinato), che farebbe pensare a un equivalente iconico dei diversi idioletti e delle idiosincrasie verbali impiegate dall'autrice per marcare alcuni personaggi dei romanzi.

⁶⁶ V. sopra, n. 46.

⁶⁷ Per un'incisiva introduzione alla tecnica epistolare di Frances Burney v. l'introduzione di Lars Troide a *EJ&L*, I (in partic. la pagina xviii) e quella di Joyce Hemlow a *JL*, I: xxxi-ii.

⁶⁸ Le relazioni transtestuali che legano ipotesto ed ipertesto sono diffusamente discusse in Gérard Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997, opera alla quale la presente

analisi è grandemente indebitata.

⁶⁹ Genette, *Palinsesti*, 347.

⁷⁰ Per un’analisi dettagliata di questo episodio, v. *infra*, 95-100.

⁷¹ Per un repertorio delle citazioni dai *plays* presenti nel romanzo, rimandiamo all’analisi presentata a 74-76.

⁷² La statistica è proposta in Harry William Pedicord, *The Theatrical Public in the Time of Garrick*, Carbondale-London, Southern Illinois University Press-Feffer & Simons, 1954, 198-99.

⁷³ V. Donohue, “The London Theatre at the End of the Eighteenth Century”, 337-70.

⁷⁴ V. Appendice I.

⁷⁵ L’espressione *mollifying elegance* rimanda naturalmente a *molly*, termine con il quale si indicava un omosessuale, qui intenzionalmente scelto per implicare quello svirilimento sessuale che veniva imputato al *fop*. La discriminazione teatrale di cui fu vittima il personaggio è solo uno degli aspetti della xenofobia e dell’omofobia che vennero a colpire la società inglese nel corso del XVIII sec., come viene ampiamente dimostrato nell’eccellente studio di Kristina Straub, *Sexual Suspects. Eighteenth-Century Players and Ideology*, Princeton, Princeton University Press, 1992, nel quale si dà largo spazio all’analisi del *fop* e alla delineazione storica della costruzione sociale e di genere di cui esso fu oggetto. Per un’aggiornata discussione della sessualità del *fop* si rimanda inoltre a Pat Gill, “Gender, Sexuality, and Marriage”, in *The Cambridge Companion to English Restoration Theatre*, a cura di Deborah Payne Fisk, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, in partic. 202-07.

⁷⁶ Susan Staves, “A Few Kind Words for the Fop”, *Studies in English Literature*, 221 (1982), 426-27.

⁷⁷ Pedicord ci informa che *The Careless Husband* fu una delle commedie preferite del periodo, totalizzando cinquantotto rappresentazioni tra il 1747 ed il 1776 (*The Theatrical Public*, 200-201).

⁷⁸ *Miss in Her Teens* rimase con grande successo nel repertorio teatrale dell’epoca, raggiungendo le centoventicinque rappresentazioni nel corso di un trentennio circa (Pedicord, *The Theatrical Public*, 198-99).

⁷⁹ L’episodio di *Evelina* intende dunque riprendere criticamente alcune precise convenzioni tematiche della Restaurazione. Tra gli altri, si veda lo scambio di battute di Harriet e Dorimant in *The Man of Mode*: “HARRIET: Did you not tell me there was no credit to be given to faces, that women nowadays have their passions as much at will as they have their complexions, and put on joy and sadness, SCORN and kindness with the same ease they do their paint and patches? Are they the only counterfeits? DORIMANT: You wrong your own while you suspect my eyes. By all the hope I have in you, the inimitable colour in your cheeks is not more free from art than are the sighs I offer.” (V, II, 144-51)

⁸⁰ *The Collected Works of Oliver Goldsmith*, a cura di A. Friedman, Oxford, Clarendon Press, 1966, III: 213.

⁸¹ *The Collected Works of Oliver Goldsmith*, III: 211.

⁸² Il giudizio di Johnson è riportato in Robert Markley, “The Canon and its Critics”, *The Cambridge Companion to Restoration Theatre*, 2000, 230-31.

⁸³ V. il giudizio negativo su *The Constant Couple* di George Farquhar e su *The Country Girl*, l’adattamento de *The Country Wife* di William Wycherley fatto da Garrick, riportato in *DL*, IV: 54 e 47 rispettivamente.

⁸⁴ Si noti qui l’equivalenza del rapporto intrattenuto da *Love for Love* e *The Minor* con *Evelina*. In entrambi i casi il giudizio poetico è inscindibile dalla valutazione morale dei personaggi, attivando una metatestualità di tipo plurilivellare. Per la discussione della farsa *The Minor* di Samuel Foote in relazione al romanzo, v. *supra*, 73-74.

⁸⁵ Paolo Bertinetti, *Storia del teatro inglese dalla Restaurazione all’Ottocento, 1660-1895*, Torino, Einaudi, 1997, 96-97.

⁸⁶ Pedicord ha calcolato come nel corso della sua carriera Garrick abbia vestito i panni del personaggio per ben cinquantasei volte, lo stesso numero di interpretazioni che l’attore fece del suo

celebre *Hamlet* (*The Theatrical Public*, 198-99).

⁸⁷ Billi, "Dal teatro al romanzo", 40.

⁸⁸ Il passo è riportato in Alan S. Downer, "Nature to Advantage Dressed: Eighteenth-century Acting", *PMLA*, 58 (1943), 1015.

⁸⁹ Nella successiva tabella, la descrizione dell'interpretazione di Lear fatta da Garrick (ripresa da Woods, *Garrick Claims the Stage*, 41) è riportata nella colonna di sinistra. Nella colonna di destra abbiamo segnalato le convenzioni cinesiche, prossemiche e paralinguistiche evidenziate nella citazione riportata a sinistra.

⁹⁰ *The Private Correspondence of David Garrick*, a cura di James Boaden, London, H. Colburn, R. Ben Hey, 1831-32, I: 158.

⁹¹ Il giudizio è riportato in Hester Lynch Thrale Piozzi, *Thraliana: The Diary of Hester Lynch Thrale Piozzi, 1776-1809*, a cura di Katharine C. Baldeston, Oxford, Clarendon Press, 1942, I: 110.

⁹² " 'He the best player!' cries Partridge with a contemptuous sneer, 'why, I could act as well as he himself. I am sure *if I had seen a ghost*, I should have looked in the very same manner, and done just as he did.' " (Henry Fielding, *Tom Jones*, XVI, 5; l'enfasi è mia).

⁹³ Downer, "Nature to Advantage Dressed", 1015.

⁹⁴ Aristotele, *Poetica*, (10-11 1452 a e a-b), 35-36.

⁹⁵ Aristotele, *Poetica*, (16, 1454 b), 53.

⁹⁶ Aristotele, *Poetica*, (16, 1454 b e 1454 b-1455 a), 53-54.

⁹⁷ Si veda la testimonianza contenuta nei *Diaries and Letters* della commozione provocata in due giovani spettatrici dalla morte di Douglas, il protagonista dell'omonima tragedia di John Home (1756): "Two young ladies, who seemed about eighteen, and sat above us, were so much shocked by the death of Douglas, that they both burst into a loud fit of roaring, like little children, – and sobbed on, afterwards, for almost half the farce! I was quite astonished; and Miss Weston complained that they really disturbed her sorrows; but Captain Bouchier was highly diverted, and went to give them comfort, as if they had been babies, telling them it was all over, and that they need not cry any more" (*DL*, I: 409).

LO SPECCHIO DI CALIBANO: *THE WITLINGS*.

And this one thing I will venture to say, though against my nature, because it has vanity in it: that had the plays I have writ come forth under any man's name, and never known to have been mine, I appeal to all unbiassed judges of sense, if they had not said that person had made as many good comedies, as any one man that has writ in our age; but the devil on't, the woman damns the poet.

Aphra Behn, Preface to *The Lucky Chance* (1686)

§9. L'incredibile popolarità riscossa da *Evelina* fu confermata dall'apparizione di tre successive ristampe del volume (seguite da un'edizione pirata pubblicata in Irlanda nel 1779), per le quali il sottotitolo del romanzo fu mutato in *The History of a Young Lady's Entrance into the World*. Oltre ad adattarsi a una convenzione ormai consolidata (si pensi alla *History of Tom Jones* di Henry Fielding e alla *History of a Young Lady*, come recita il sottotitolo della *Clarissa* di Samuel Richardson), questa puntualizzazione aveva lo scopo di enfatizzare quel criterio di verosimiglianza su cui si fondava il metodo epistolare adottato dall'autrice, la quale nella prefazione al romanzo si era riservata il ruolo convenzionale di curatrice di una corrispondenza autentica.

Il successo letterario doveva rivelarsi un passaggio cruciale nella vita di Frances Burney, la quale vide mutare radicalmente nello spazio di pochi mesi la sua condizione personale e sociale. L'abbandono dell'anonimato comportò infatti il disvelamento e il contemporaneo riconoscimento pubblico delle sue ambizioni letterarie, mentre i plausi riscossi come autrice la trasformarono in un personaggio acclamato, la cui affermazione editoriale si tramutò in motivo di onore per l'intera famiglia. La celebrità e il consenso generale resero infatti totalmente infondati quei timori di biasimo e di vigorosa repressione che l'autrice aveva nutrito nei confronti del padre e che l'avevano in passato spinta a bruciare tutti i manoscritti giovanili (*The Wanderer*, 7-8).

Lungi dal provare vergogna o dispiacere per le aspirazioni letterarie mostrate dalla figlia, il Dr. Burney si trovò infatti piacevolmente implicato nell'improvvisa celebrità che accompagnò l'uscita di *Evelina*. Egli comprese immediatamente che gli onori riflessi di cui era l'indiretto beneficiario si sarebbero rivelati fondamentali per il consolidamento di quella posizione di uomo di lettere, storico e musicologo alla quale si stava dedicando con grande impegno. Alle perplessità espresse dalla figlia Susanna, complice della sorella nella pubblicazione anonima del romanzo, il Dr. Burney rispose con un bonario incoraggiamento, il cui tono orgoglioso lasciava trapelare una avveduta lungimiranza sociale. Il successo imponeva una rivelazione pubblica dell'identità dell'autrice, la quale "would not come to any discredit if she was known as the Authoress [...] no, indeed, - just the reverse - 'twould be a credit to her, to me and to you" (ED, II: 248; l'enfasi è nel testo).

L'evidente apprensione e la deliberata modestia che traspaiono nella dedica poetica al padre preposta a *Evelina* erano infatti destinate a rimanere entrambe disattese. Aveva dichiarato l'autrice:

¹⁴ *Concealment* is the only boon I claim;
¹⁵ Obscure be still the unsuccessful Muse,
¹⁶ Who cannot raise, but would not sink, *thy fame*.

("TO — —", vv. 14-16, *Evelina*, 3; l'enfasi è mia)

Alla fama letteraria fece seguito l'impossibilità di mantenere l'anonimato e la revoca di quell'indipendenza sociale che la dissociazione dal nome e dal contesto paterno le aveva procurato. Ora che i "weak pow'rs" della figlia erano stati pubblicamente riconosciuti come in grado di declamare le "num'rous virtues" ("TO — —", *Evelina*, 3) del genitore, il successo di Frances Burney e il suo *public self* divennero inestricabilmente (col)legati alle vicende biografiche paterne.

[A]s the author discovered after *Evelina* was treated with more justice than she had ever dared to hope, paternal recognition had its disadvantages. [...] [O]nce she was publicly named as author [...] her father began to control her word¹.

Il perspicace commento di Susan Greenfield evidenzia una somiglianza significativa tra le vicende fittizie di *Evelina* e quelle reali della sua autrice che deve essere risultata evidente anche a Burney. La risoluzione felice delle peripezie familiari dell'orfana *Evelina* è racchiusa in quel riconoscimento conclusivo concesso da Belmont, in uno scioglimento che si trasforma in giustificazione e ricompensa prolettica delle vicissitudini sociali attraversate dalla giovane. La legittimazione paterna si fonda tuttavia su di un riconoscimento *bidirezionale*: Belmont accetta *Evelina* come la figlia a lungo perduta, ma al tempo stesso *Evelina* impara a

riconoscere e ad accettare l'autorità del padre, attivando un rapporto di devozione filiale dalle profonde connotazioni epocali destinato a controllare tutte le azioni della giovane. Per questo motivo anche la proposta di matrimonio di Lord Orville dovrà essere approvata da Belmont, al rispetto della cui volontà Evelina sa di essere adesso inscindibilmente legata: “‘My Lord [...] you ask what I have no power to grant. This journey will deprive me of all right to act for myself’” (*Evelina*, 393).

In modo simile, l'accettazione paterna e il successo pubblico riscosso da *Evelina* ebbero come conseguenza immediata il rafforzamento del contesto familiare dell'autrice la cui identità, non più nascosta dal “mantello di impenetrabile oscurità” (“Preface” a *Evelina*, 7) dietro al quale si era inizialmente celata, veniva ora semplicemente riconosciuta come ‘la (celebre) figlia del celebre Dr. Burney’. Lo stesso Burney ebbe cura di autorizzare e completare questa ‘presentazione in società’ della figlia nel corso di una visita ufficiale a Streatham Park, la dimora di campagna di Henry Thrale, la cui moglie Hester Lynch, mecenate munifica del dottore, aveva trasformato in uno dei ritrovi culturali più importanti dell'epoca. Charles Burney aveva conosciuto i Thrale nelle vesti di maestro di musica della loro figlia maggiore Queeney, per la cui istruzione era stato reclutato nel 1776 con un salario esorbitante di £100 a lezione. Al riguardo Margaret Anne Doody cita un poemetto adulatorio composto dal dottore in cui Hester Thrale, liberale sostenitrice degli studi musicologici di Burney, viene descritta come una “endless giver”². Appare pertanto pertinente ipotizzare come la stima ed il supporto dimostrato da Hester Thrale per Charles Burney vadano considerati in relazione agli aiuti sia sociali, sia più direttamente economici di cui era beneficiario il dottore. La presentazione della ormai celebre figlia alla patrona di Streatham ci sembra quindi un episodio fondamentale nella strategia relazionale intessuta dal Dr. Burney per il conseguimento di quel riconoscimento sociale che gli sarebbe stato precluso dalla professione di musicista.

La visita a Streatham Park del 27 luglio 1778 rappresentò l'ingresso ufficiale di Frances Burney in un circolo culturale animato dai personaggi più conosciuti del tempo. I Thrale vantavano un'amicizia personale con i commediografi Richard Brinsley Sheridan e Arthur Murphy e avevano come ospite fisso Samuel Johnson, l'uomo di cultura di gran lunga più famoso, rispettato e ammirato del secolo, i cui continui attacchi di ipocondria erano apparentemente alleviati dalla brillante conversazione degli ospiti di Streatham. Johnson era a sua volta circondato da un folto gruppo di amici influenti: Edmund Burke, James Boswell e Joshua Reynolds sono solo alcuni tra gli illustri personaggi con i quali Frances Burney entrò in contatto e con i quali strinse dei legami di profonda amicizia.

La prima visita a Streatham fu sufficiente a conquistare l'affetto e la stima di Hester Thrale, la quale tramutò Frances Burney nell'amica più cara e nella confidente

con quale condivise fino alla morte del marito Henry (1783) ogni preoccupazione familiare³. Mrs. Thrale si trasformò in una madre adottiva per Burney (la quale non riuscì mai ad accettare la matrigna Elizabeth Allen) e Streatham Park divenne per lei una seconda casa, un ambiente elegante e un brillante ritrovo mondano in cui fu ammessa con tutti gli onori riservati all'autrice di un romanzo che veniva concordemente dichiarato superiore alle opere composte da Fielding e Richardson. Il Dr. Johnson in particolare si era affezionato profondamente a Frances Burney, di cui ammirava quell'inventiva e quelle abilità narrative che lo avevano convinto a designarla come sua complice nei passatempi letterari con i quali combatteva la depressione sempre incombente⁴. La stesura di scherzosi componimenti narrativi si tramutò in un'infinita risorsa di svago: Mrs. Thrale e Burney si dedicarono per breve tempo all'ideazione di un 'Weekly Paper' dedicato agli avvenimenti e ai personaggi di Streatham e lo stesso Johnson propose alla sua protetta la composizione a quattro mani di una commedia intitolata *Streatham, A Farce*, i cui personaggi principali avrebbero dovuto ispirarsi esplicitamente agli ospiti dei Thrale. La proposta di Johnson provocò una reazione scherzosa da parte della padrona di casa: " 'O! if she does' cried Mrs Thrale, 'if she inserts us in a Coomedy [sic] – we'll serve her trick for trick – she is a young Authoress, & very delicate, – say it will be hard if we can't frighten her into order' ” (*EJ&L*, III: 111).

Gli scherzosi avvertimenti di Mrs. Thrale avevano un fondamento maggiore di quanto la padrona di Streatham potesse realmente immaginare. La presentazione ai Thrale e la frequentazione del loro brillante circolo mondano avevano infatti effettivamente coinciso con la nascita di un nuovo progetto di lavoro, questa volta teatrale, al quale Burney si stava dedicando incoraggiata dalla calorosa approvazione con la quale veniva unanimemente incitata. Il pubblico coevo aveva ripetutamente rilevato e concordemente approvato l'evidente similitudine formale tra taluni passi di *Evelina* e un testo drammatico, oltre all'affinità esistente tra la struttura del romanzo e l'impianto di una commedia. Questi incoraggiamenti indiretti, pervenuti insistentemente da più parti, vennero apertamente espressi dagli abitanti di Streatham e si tramutarono in calorosi inviti a cimentarsi con il teatro. L'ambiente nuovo del circolo culturale di cui ormai era diventata parte integrante, i brillanti personaggi che lo animavano e i vivaci incontri mondani ai quali era invitata regolarmente a prendere parte dovevano essersi tramutati in una fonte di ispirazione ideale per Frances Burney, la quale iniziò a lavorare ancora una volta in segreto al suo nuovo progetto. Iniziata probabilmente nell'estate del 1778 (sebbene i diari ne riportino significativamente poche notizie, spesso sotto forma di allusioni indirette, fino al 1779), l'elaborazione della commedia avrebbe occupato l'autrice fino al 1780.

Mrs. Thrale era stata tra i primi amici a consigliare a Frances Burney di rivolgere le proprie abilità compositive verso le scene. La loro amicizia risaliva a poche

settimane e già Burney annotava nel diario: “she has sent me some very *serious advice* to write for the *Theatre*, as she says, I so naturally run into *conversations*, that Evelina absolutely and plainly points out that path to me” (*EJ&L*, III: 62). L’inclinazione per la scrittura drammatica che Burney aveva dimostrato fin dalle prime composizioni letterarie, poi arse nel rogo giovanile del 1767⁵, venne riconosciuta e caldamente sostenuta da Mrs Thrale, la quale aveva previsto anche un coinvolgimento diretto del Dr. Johnson allo scopo di assicurare immediata attenzione e sicuro favore alla composizione dell’amica.

Ah! cried Mrs Thrale ... how I wish You would hatch up a Comedy between you! [...] And then, she proceeded to give me her *serious advice* to actually set about one; she said it was her opinion I *ought* to do it the moment she had finished the Book; she stated the advantages attending Theatrical writing, & promised to *ensure* me success [...]. However, she has frequently *pressed* me to it since, nay, she declared to me *she should never be at rest till I did*. (*EJ&L*, III: 94).

Gli affettuosi incoraggiamenti rivoltile da Mrs. Thrale trovarono una conferma alcuni mesi dopo (quando ormai la commedia era presumibilmente già in fase di stesura) nell’interesse di tipo maggiormente professionale dimostratole da Richard Brinsley Sheridan, commediografo di grande successo, la cui fama era stata recentemente consacrata dal consenso generale riscosso dalla produzione al Drury Lane Theatre di *The School for Scandal* (1777).

L’incontro con Sheridan viene riportato in un passo del *journal* alla sorella Susanna (11 gennaio 1779) in cui Burney descrive con tono eccitato una serata che non esita a definire “*perhaps* the most important of my life” (*EJ&L*, III: 225). Dopo aver espresso la sua ammirazione per *Evelina*, che aveva definito “a most surprising book”, Sheridan aveva coinvolto nella conversazione Sir Joshua Reynolds, anche’egli presente tra gli invitati, nel tentativo di svelare quali progetti di lavoro stessero tenendo occupata l’autrice.

‘Sir Joshua, I have been telling Miss Burney that she must not suffer her pen to lie idle – ought she?’

Sir Joshua. — No, indeed, ought she not.

Mr. Sheridan. — Do you then, Sir Joshua, persuade her. But perhaps you have begun something? May we ask? [...]

Sir Joshua. — Anything in the dialogue way, I think, she must succeed in; and I am sure invention will not be wanting.

Mr. Sheridan. — I am sure I think so; and hope she will.

I could only answer by incredulous exclamations.

‘Consider,’ continued Sir Joshua, ‘*you have already had all the applause and fame you can have given you [sic] in the closet; but the acclamation of a theatre will be new to you.*’

I actually shook from head to foot! I felt myself already in Drury Lane, amidst the hubbub of a first night. [...]

'Ay,' cried Sir Joshua, '[...] And you (to Mr. Sheridan) would you take anything of hers, would you not? — unsight, unseen?'

[...] 'Yes,' answered Mr. Sheridan, with quickness, 'and make her a bow and my best thanks into the bargain.' (*EJ&L*, III: 229 e segg.; l'enfasi è mia)⁶

È plausibile ritenere che la disponibilità dimostrata da Sheridan a mettere in scena – “unsight, unseen” – qualsiasi opera teatrale Burney avesse deciso di proporgli sia da imputare al prevedibile afflusso di pubblico e ai conseguenti guadagni che avrebbero accompagnato la produzione. Nelle parole del Dr. Burney, il successo editoriale di *Evelina* si era rivelato “a *devilish good bargain*” (*ED*, II: 224) per Lowndes (il quale, nonostante il colossale ricavato, si era rifiutato di pagare a Burney una somma superiore alle £20 originariamente pattuite) ed era pertanto verosimile che una commedia avrebbe riscosso un favore simile, se non addirittura superiore, a quello ottenuto dal romanzo.

La lettera a Susanna termina tuttavia con il significativo disconoscimento di ogni esplicita assertività autoriale. Come aveva precedentemente dichiarato nel paratesto di *Evelina*, Burney occulta e reprime ancora una volta la volontà di esprimersi. L'anonimato e la sconfessione della propria professionalità avevano costituito la strategia attraverso la quale Burney era riuscita a contenere e a dissimulare la propria ricerca di autorità letteraria. Adesso erano l'ammirazione e le lusinghe dei suoi nuovi *patrons* che la scagionavano da ogni diretta volontà di composizione. Qualora si fosse decisa a scrivere per le scene, la sua presunzione sarebbe stata attenuata e giustificata dalle irresistibili pressioni alle quali era stata sottoposta.

And now, my dear Susy, – if I *should* attempt the stage, – I think I may be fairly acquitted of presumption, & however I may fail, – That I was strongly pressed to *try* by Mrs. Thrale, – & by Mr. Sheridan, – the most successful & powerful of all Dramatic living Authors, – will abundantly excuse my temerity. (*EJ&L*, III: 236)

§10. La scelta di scrivere una commedia intrapresa da Burney all'apice della celebrità letteraria e mondana che era seguita al successo editoriale di *Evelina* va interpretata in relazione alle implicazioni personali, familiari e sociali che tale decisione avrebbe comportato. La fama letteraria, l'inevitabile abbandono dell'anonimato e il riconoscimento del suo talento di romanziera non solo da parte del grande pubblico, ma anche delle famose personalità letterarie con le quali si trovava sempre più frequentemente a contatto, avevano posto Frances Burney al centro dell'interesse generale e avevano contribuito a costruire una sua nuova *persona* pubblica, una maschera sociale di autrice di successo le cui abilità narrative si trovarono a misurarsi adesso con le aspettative del pubblico dei lettori, oltre che con quelle (altrettanto vincolanti) del padre. Se nei primi volumi della corrispondenza

Burney parla di sé come di “the silent, observant Miss Fanny” (*JL*, XI: 286) (ripetendo l’epiteto coniato da un corteggiatore della sorella maggiore) e si dipinge come una creatura “so meek, & so quiet” (*EJ&L*, III: 39), ricca di “sense, sensibility, and bashfulness” (*EJ&L*, I: xv), dopo la pubblicazione di *Evelina* e con l’ingresso nel circolo sociale dei Thrale, l’autrice si vide rapidamente acclamata come un *wit*, una sorta di intrattenitrice sociale a cui era richiesto di esibire le proprie capacità di osservazione e caratterizzazione nei più famosi salotti mondani.

Il riconoscimento generale della sua condizione di *literary lady* aveva reso Burney consapevole dell’ineluttabilità di dover proiettare il proprio desiderio di scrivere (azione alla quale fino a quel momento si era dedicata privatamente) in una dimensione pubblica. Questo nuovo *status* professionale le avrebbe reso estremamente difficile poter sostenere quella che fino alla pubblicazione di *Evelina* era stata la sua icona pubblica di amanuense del padre, “so maidenly demure & prudish & shy” (*EJ&L*, I: 10), alla quale si era rispettosamente attenuta fino all’inevitabile abbandono dell’incognito. La decisione di scrivere per il teatro avrebbe adesso comportato una accentuazione di quella presenza autoriale che era rimasta occultata dalla convezione epistolare adottata in *Evelina*. Contemporaneamente la mimesi diretta del palcoscenico avrebbe segnalato il definitivo abbandono della sfera privata e la creazione di una nuova identità, questa volta di scrittrice teatrale, le cui connotazioni sociali erano all’epoca ancora fortemente negative.

Nel corso del XVIII sec. la figura della drammaturga era infatti insistentemente collegata a quella, moralmente altrettanto dubbia, dell’attrice. La donna che decideva di calcare le scene sceglieva di fare ‘commercio del proprio corpo’ e accettava pertanto di sottostare a una mercificazione di se stessa implicitamente collegata alla prostituzione, categoria alla quale la tradizione patristica e puritana faceva appunto afferire il mestiere di attrice⁷. In modo simile, lo scandalo della donna-scrittrice-per-il-teatro era simbolicamente rappresentato dall’abbattimento delle mura del *closet* e dall’uscita da quella sfera domestica e privata che riusciva invece a contenere ancora le scrittrici nella loro veste di autrici di romanzi, spesso di genere educativo o religioso, dietro ai quali potevano essere rintracciate giustificazioni filantropiche o di istruzione morale. Scrivere per il palcoscenico equivaleva a rendere visibile, oltre che se stesse, la propria *poiesis*, il proprio mestiere, ammettendo esplicitamente che la scrittura non era tanto un *genteel past-time* senza fini di lucro, ma una vera e propria professione, che ci si aspettava retribuita, oltreché riconosciuta⁸. I vantaggi (economici) “attending Theatrical writing” così prontamente prospettati a Burney da Mrs. Thrale andranno pertanto opportunamente valutati attraverso una contestualizzazione che tenga conto di quell’opposizione pubblico/privato, *closet/palcoscenico* che era stata rilevata anche da Sheridan e Joshua Reynolds⁹.

Nel Settecento infatti la decisione di scrivere per il teatro costituiva per una donna una scelta di vita che avrebbe investito totalmente non solo il suo *status* sociale,

professionale e la sua reputazione, ma addirittura la sua stessa identità sessuale. La donna che sfidava la cosiddetta 'legge salica del wit' (ovvero che si proponeva come autrice drammatica) si autocondannava all'androginia, oppure alla condizione di *monstrum* "ermafrodita" (è proprio questa l'espressione usata da un seguace del *malleus histrionum* Trajano Boccalini), la cui opera possedeva "neither wit for a man, nor modesty enough for a woman"¹⁰. Preferendo la scrittura drammatica a quella religiosa, poetica o al romanzo, la drammaturga si lanciava verso il centro della sfera pubblica, sfera lontana (o meglio, contrapposta) a quella privata e domestica che era considerata l'unica a lei "naturale". Mentre il *novel*, genere nuovo e ancora privo di tradizioni consolidate, era prodotto e fruito all'interno dello spazio domestico, il teatro, il genere più antico e maggiormente canonizzato, era pubblico, associato alla dubbia moralità degli attori e messo in scena di fronte a degli spettatori vocianti. La reazione del pubblico, non mediata (come nel caso della lettura), ma al contrario immediata e crudamente vocale (si pensi ai commenti continui che intercorrevano tra sala e palcoscenico, alle risate di approvazione o ai fischi di scherno), aveva luogo in un ambiente duro, spesso aggressivo e volgare, quale i teatri del '700, frequentemente animati da tumulti o violente proteste (causate ad esempio dal rincaro dei biglietti d'ingresso e da offese reali o presunte rivolte al pubblico da attori e cantanti)¹¹.

Nel corso di tutto il XVIII sec. alla costruzione del paradigma originario *attrice* teatrale-prostituta venne così affiancandosi un ulteriore paradigma, quello di *autrice* teatrale-prostituta. Entrambe offrivano il proprio mestiere a dei clienti paganti, evidenziando lo scandalo economico associato alla scelta drammatica: guadagni più elevati rispetto a quelli offerti dal romanzo, aumentati nel caso di *plays* di successo in proporzione al numero delle repliche completate e coronati dal pagamento immediato alla terza rappresentazione. A questi proventi si affiancavano gli eventuali diritti di pubblicazione del testo drammatico, passaggio pressoché obbligato che comportava, oltre a ulteriori entrate, la rivelazione certa dell'identità dell'autrice e quindi quella pubblica infamia implicita all'acquisizione della fama letteraria.

§11. Il desiderio e la necessità di giustificare la decisione di scrivere per il teatro che trapelano nella conclusione della lettera in cui Burney descriveva l'incontro determinante con Sheridan possono essere più correttamente interpretati alla luce dei simultanei inviti alla cautela che le venivano rivolti dall'altro suo corrispondente Samuel Crisp. Questo secondo scambio epistolare, la cui stesura corre parallela a quella del *journal* tenuto per la sorella Susanna, costituisce uno dei rari strumenti per ricostruire le fasi della composizione della commedia alla quale stava dedicandosi Burney e per comprendere (e quindi contestualizzare) quelle pressioni e quei condizionamenti ai quali l'autrice fu sottoposta durante la stesura.

L'opera era sicuramente in una fase avanzata già nell'inverno 1778, come dimostrano i consigli epistolari inviati all'autrice da Samuel Crisp, il quale in una

lettera scritta nel novembre di quell'anno la spronava a sfruttare l'enorme popolarità conseguita, "turn[ing it] to some thing more solid than empty praise", prima che il passare del tempo la privasse del sostegno fornitole dai suoi influenti protettori del circolo di Streatham.

I do entirely acquit you of all wish or design of being known to the world as an author. I believe it is ever the case with writers of real merit and genius, on the appearance of their first productions: as their powers are finer and keener than other people's, so is their sensibility. [...] You will be convinced that a state of independence is the only basis on which to rest your future ease and comfort. You are now young, lively, gay. You please, and the world smiles upon you – this is your time. Years and wrinkles in the due season will succeed. You will no longer be the same Fanny of 1778, feasted, caressed, admired [...]. Let me only earnestly urge you to act vigorously (what I really believe is in your power) a distinguished part in the present [scene].

Crisp invitava calorosamente Burney a mantenere inoltre il riserbo più assoluto durante la fase della composizione.

Lastly, if you do resolve to undertake anything of the nature your friends recommend, keep it (if possible) an impenetrable secret that you are even about *such a work*. Let it be all your own till it is finish'd intirely [sic] in your own Way – it will be time enough then to consult such friends as you think capable of Judging & Advising. If you suffer anyone to interfere till then, 'tis ten to one 'tis the worse for it – it won't be all of a piece. (*EJ&L*, III: 180; mia l'enfasi)¹²

I consigli apparentemente spassionati di 'Daddy' Crisp sottendono tuttavia quel dissenso e quella preoccupazione a cui verrà data voce più apertamente in una lettera datata 8 dicembre. Qui i toni dell'adulazione e dell'incoraggiamento si alternano a quelli di un richiamo alla prudenza che sapeva non avrebbe sicuramente lasciato indifferente la destinataria.

You would be Urg'd, strongly Urg'd, by your many Friends & Admirers, to undertake a Comedy. – I think You Capable, highly Capable of it; but in the Attempt there are great difficulties in the way; some more particularly, & individually in the way of a Fanny than of most people – I will instantly name these, lest You should misapprehend. I need not to Observe to *You*, that in most of Our successful comedies, there are frequent lively Freedoms (& waggeries that cannot be called licentious, neither) that give a strange animation, & Vig[our] to the same, & of which, if it were to be depriv'd, it would lose wonderfully of its Salt, & Spirit – I mean such Freedoms as Ladies of the strictest Character would make no scruple, openly, to laugh at, but at the same time, especially if they were Prudes, (And You know You are one) perhaps would shy at being known to be the Authors of – Some Comic Characters would be deficient without strokes of this kind in Scenes, where Gay Men of the World are got together, they are natural and expected. (*EJ&L*, III: 187; l'enfasi è mia.)

Il pregiudizio antiteatrale espresso da Crisp appare pienamente rispondente ai morigerati allestimenti scenici di fine secolo, caratterizzati, oltre che dall'affermazione

della commedia sentimentale e dalla nuova popolarità goduta dai drammi a sfondo storico, dalla riscrittura edulcorata di alcuni degli spumeggianti *plays* che avevano incontrato un successo straordinario nei decenni della Restaurazione¹³. L'ammonimento dell'anziano gentiluomo riprende inoltre una prevenzione secolare e generalizzata nei confronti delle donne che decidevano di associare la propria reputazione al mondo del palcoscenico, sia nelle vesti di attrici, sia in quelle di autrici.

Le parole di Crisp alludono a un fenomeno sociale che potremmo definire 'economia' o 'politica dello spettacolo', strettamente legato alla costruzione dell'identità sociale e sessuale dell'attore nel XVIII sec.¹⁴. Crisp presenta a Burney quella dicotomia palco/palcoscenico (ovvero quella netta divisione tra attore e drammaturgo da un lato e pubblico dall'altro) che sussisteva nell'immaginario culturale dell'epoca. Secondo questa gerarchia ideologica, chiunque scegliesse di legare il proprio nome al mondo delle scene accettava una relazione di subordinazione morale, sociale ed economica ai gusti e ai voleri degli spettatori e innescava un rapporto che si costruiva secondo il paradigma oppositivo spettatore/spettacolo, soggetto/oggetto dello sguardo. L'attore era considerato una figura socialmente liminale, moralmente repressibile e sessualmente ibrida¹⁵ e pertanto la disponibilità di Frances Burney a legare il proprio nome e conseguentemente il proprio contesto sociale all'universo teatrale rappresentava una scelta le cui profonde e numerose implicazioni personali e familiari avrebbero dovuto essere attentamente ponderate.

§12. La cautela predicata da Crisp non trovò tuttavia un riscontro immediato. La lettera di risposta inviata da Frances Burney, combattuta tra ansia e determinazione, testimonia una decisione già presa, sebbene a prezzo di molteplici preoccupazioni ed evidenti timori.

Every word you have urged concerning the *salt & spirit* of gay unrestrained freedom in comedies, carries conviction along with it [...]. I would a thousand Times rather forfeit my character as a *Writer*, than risk ridicule and censure as a *Female*. I have never set my heart on Fame, & therefore I would not if I *could* purchase it at the expense of all my ideas of propriety. You who *know* me for a *Prude* will not be surprised, & hope not offended at this avowal, – For I should deceive you were I not to make it. If I should *try* it, I must ev'n take my chance, – & all my own expectations may be pretty easily answered! (*EJ&L*, III: 212)

L'intenzione e la necessità di salvaguardare anzitutto la propria rispettabilità di donna, anche a costo di compromettere la reputazione recentemente acquisita di autrice di successo, è qui strettamente collegata alle ineluttabili conseguenze sociali che avrebbero accompagnato la scelta drammaturgica. La rappresentazione teatrale avrebbe inoltre scoperto, evidenziato e osteso quella tensione sessuale considerata da Crisp tipica della commedia dell'epoca (e dalla quale aveva messo in guardia

Burney) che nella vicenda di Evelina era rimasta presente solo a livello latente (e quindi inespresso o rimosso).

La scena del rapimento mancato di Evelina ad opera di Sir Clement Willoughby, uno degli episodi del libro maggiormente carichi di tensione e di violenza repressa, può rappresentare un ottimo esempio di questa fondamentale distinzione tra mimesi narrativa e rappresentazione scenica. All'uscita dalla Opera House, Evelina ha accettato di farsi accompagnare a casa da Willoughby pur di non far scoprire a Lord Orville di essere giunta allo Haymarket in compagnia dell'imbarazzante M.me Duval e dei vocianti Branghton. Sola e senza la protezione di una *chaperone*, Evelina si trova adesso prigioniera nella carrozza del nobile, in una parte di Londra a lei sconosciuta e in completa balia di un gentiluomo le cui attenzioni si erano fatte fastidiosamente inequivocabili nel corso del breve tragitto.

I let down the glass, and made a sudden effort to open the chariot-door myself, with a view of jumping into the street; but he caught hold of me, exclaiming, 'For Heaven's sake, *what is the matter?*'

'I-I don't know,' cried I (quite out of breath), 'but I am sure the [coachman] goes wrong, and, if you will not speak to him, I am determined I will get out myself.'

'You amaze me,' answered he (still holding me), 'I cannot imagine what you apprehend. Surely you can have no *doubts* of my honour?'

He drew me towards him as he spoke. I was frightened dreadfully, and could hardly say, 'No, Sir, no, – none at all, – only Mrs. Mirvan, – I think she will be uneasy.'

'Whence this alarm, my dearest angel? – *What can you fear?* my life is at your devotion, and can you, then, *doubt* my protection?'

And so saying he passionately kissed my hand.

Never, in my whole life, have I been so terrified. [...]

Sir Clement, with great earnestness, endeavoured to appease and compose me; 'If you do not intend to *murder me*,' cried I, 'for mercy's sake, for pity's sake, let me go out!'

(*Evelina*, pp. 109-10; mia l'enfasi)

L'episodio, contenuto in una lettera indirizzata da Evelina al tutore Villars, è chiaramente paragonabile alla scena di un'opera teatrale. Le relazioni cinesiche e prossemiche dei due personaggi sono riportate accuratamente ("I made a sudden effort", "he caught hold of me", "(still holding me)", 109), mentre il dialogo è sempre paralinguisticamente connotato ('exclaiming', "(quite out of breath)", "could *hardly* say", 109 e 110). Gli incisi parentetici sono solo gli esempi più evidenti delle molteplici indicazioni sceniche implicite che attraversano il testo. A una lettura semiotica, l'aggressività fisica mostrata da Willoughby ostende a livello visivo le costrizioni, gli impedimenti e la violenza sociale ai quali viene sottoposta per la maggior parte della storia Evelina, figlia non riconosciuta di un nobile e pertanto vittima di una marcata discriminazione pubblica.

Va comunque ricordato che Evelina sta raccontando le sue avventure in una lettera a Villars, il morigerato e virtuoso tutore il cui giudizio implicito è sempre presente nella corrispondenza della giovane, la quale è perfettamente consapevole che il prolungamento del suo soggiorno londinese dipende esclusivamente dall'approvazione dell'anziano religioso. Per questo motivo le implorazioni rivolte da Evelina a Willoughby, in cui la funzione conativa risulta già estremamente marcata, devono essere in realtà ulteriormente interpretate e connotate come appelli indirizzati implicitamente a Villars e infine, in un ampliamento continuo del campo referenziale, al lettore ideale. Evelina deve riuscire a mantenere la sua innocenza assoluta *anche* in una situazione di estremo disagio e *sebbene* sia consapevole del desiderio sessuale che ha risvegliato nel suo accompagnatore. Qualora Willoughby sospettasse che la giovane teme di essere rapita o addirittura violentata, Evelina, ormai non più "ignorant of the forms, and inexperience[d] in the manners", perderebbe definitivamente tutto il suo candore, infrangendo inoltre il patto narrativo preannunciato nell'introduzione al romanzo ("Preface", *Evelina*, 7). L'unico timore che le viene concesso di esprimere è la paura di essere assassinata: il terribile sospetto di stare per diventare vittima di Willoughby riesce a giustificare le frenetiche richieste di soccorso proferite da Evelina, senza tuttavia implicare necessariamente la consapevolezza delle intenzioni sessuali del suo rapitore.

La possibilità di alludere e implicare che è propria del romanzo epistolare, in cui la convenzionale distinzione narratore/autore risulta particolarmente marcata e per il quale viene richiesta l'esistenza di diversi allocutori che filtrano il rapporto diretto con il pubblico dei lettori, sarebbe venuta a mancare definitivamente una volta che Burney avesse deciso di scrivere per il teatro. Qualora fosse stata rappresentata, una scena emotivamente intensa come quella del rapimento mancato di Evelina avrebbe necessariamente osteso tutta la sua tensione sessuale latente. Le tranquillizzanti rassicurazioni morali indirizzate da Burney al suo mentore epistolare risultano pertanto del tutto giustificate. Scrivere per le scene era sufficiente ad avvicinare un'autrice alla condizione di "Virtue's female Foe"¹⁶: la scelta di un argomento ineccepibile dal punto di vista morale risultava quindi assolutamente indispensabile. Come le ricordava con una certa ansietà Crisp, "You have much to lose [...] because much you have gain'd".

[I]t appears to me very difficult, throughout a whole spirited Comedy, to steer clear of those agreeable, frolicksome *jeux d'Esprit*, on the one hand, and languor & heaviness on the other – pray Observe, I only say *difficult* – not *impracticable* – at least to your dexterity, & to that I leave it. [...] I will never allow You to sacrifice a *Grain* of female delicacy for all the Wit of Congreve & Vanburgh put together – the purchase would be too dear. [...] Do you remember, about a Dozen Years ago, how You Used to dance Nancy Dawson on the Grass plot, with Your Cap on the Ground, & your long hair streaming down your Back, one shoe off, & throwing about your head like a mad thing? – now you are to dance Nancy Dawson with Fetters on; there is the difference. (*EJ&L*, III: 187, 189 e 238)

L'importanza crescente assunta dal progetto teatrale è ripetutamente rilevata da Frances Burney nel *journal* alla sorella Susanna composto nell'inverno del 1779, nel quale l'autrice confessa di essere completamente assorbita nella stesura della commedia: "Journal I have kept none, nor had I any time for *such* sort of writing" (*EJ&L*, III: 236; mia l'enfasi). L'arrivo dell'estate coincise con gli ultimi, frenetici ritocchi, annunciati alla sorella in un tono concitato che tradiva il rilievo ormai assunto dall'impresa.

Very concise, indeed, must my Journal grow, for I have hardly a moment in my *power* to give it. [...] when the Copying of my Play, & the Daily returning occurrences of every fresh Day, are considered, You will not wonder that I should find so little opportunity for scrawling Letters. (*EJ&L*, III: 333 e 336)

Nel febbraio del 1779 i lusinghieri incitamenti di Samuel Johnson e i continui incoraggiamenti di Mrs. Thrale, compagna inseparabile dell'autrice nel corso della stesura della commedia, avevano trovato un ulteriore, fondamentale sostegno nell'interessamento dimostrato per l'impresa da Arthur Murphy, esperto shakespeariano, biografo di successo oltre che drammaturgo all'epoca assai noto, autore di diverse tragedie e di alcune piacevoli commedie assai apprezzate da Burney¹⁷. Nel 1777 l'autrice era stata infatti coinvolta nella messinscena amatoriale di *The Way to Keep Him* (1760), una brillante commedia composta da Murphy, alla cui produzione familiare Burney aveva contribuito ricoprendo il ruolo di Mrs. Lovemore (*EJ&L*, II: 237-44 e 252-53)¹⁸.

L'incontro con Murphy, avvenuto a Streatham nel febbraio 1779, viene narrato in una lettera alla sorella Susanna nella quale Burney non esita a descrivere l'autore irlandese come "the man of all other *strangers* to me whom I most longed to see" (*EJ&L*, III: 243). Fingendo di ignorare che Burney aveva scritto *Evelina*, Murphy le aveva spiegato la ragione che lo avrebbe spinto a spronare l'ignoto autore del romanzo a cimentarsi con il teatro.

'If I, – said Mr. Murphy, looking very archly, had written a certain Book, – – – a Book I won't name, – but a Book I have lately read, – I would *next* write a Comedy.'

'Good God,' cried Mrs. Thrale, colouring with pleasure, 'do *you* think so, too?'

'Yes indeed; I thought so *while* I was reading it, – it struck me repeatedly. [...] *Comedy* is the *forte* of that Book, – I laughed over it most violently; [...] and if the Author – I won't say *who* (all the Time looking *away* from *me*) will write a *Comedy*, I will most readily, & with great pleasure, give any advice or assistance in my power.' (*EJ&L*, III: 245-46)

Il Dr. Johnson convinse Burney a dimenticare le sue reticenze e a mettere a frutto la benevola disponibilità dimostrata da Murphy, l'unico tra i numerosi e benintenzionati consiglieri dell'autrice che sarebbe stato in grado di seguirla sia nella

stesura di un testo drammatico sia nella sua attualizzazione scenica: “It would be well to make Murphy the last Judge, ‘for *he* knows the stage,’ [Johnson] said, ‘& I am quite ignorant of it’” (*EJ&L*, III: 251). Dietro consiglio del drammaturgo irlandese, la commedia avrebbe dovuto essere composta in segreto per poi andare in scena anonimamente, accompagnata da un prologo composto da Samuel Johnson e da un epilogo ad opera di Murphy stesso, due garanzie di sicuro successo.

Completata il 4 maggio 1779 (come è annunciato nella lettera a Samuel Crisp composta in quella data, *EJ&L*, III: 261-63), l'opera venne immediatamente consegnata a Murphy il quale, raggiunte Mrs. Thrale e Frances Burney a Brighton, si dichiarò entusiasta del dialogo e della caratterizzazione dei personaggi. Il primo atto in particolare gli era apparso del tutto originale, mentre la lettura del secondo atto lo aveva definitivamente persuaso del futuro successo della commedia.

He made me many very flattering speeches, of his eagerness to go on with my Play, – to know what became of the several Characters, – & to what place I should next conduct them; assuring me that the first Act had run in his Head ever since he had read it. [...] Murphy is quite charmed with [my] second act: he says he is sure it will do, & *more* than do. (*EJ&L*, III: 278 e 286)

Il periodo maggio-giugno 1779 fu passato a riscrivere, correggere e rendere più agile il *play* che, una volta completato, venne spedito il 30 giugno a Chessington, dove i due ‘Daddys’ di Burney, quello anagrafico e quello putativo, ne avevano organizzato una lettura domestica. Fino a quel momento i commenti familiari erano apparsi piuttosto favorevoli e il messaggio con il quale Burney affidò la commedia al padre, con il suo appello alla “good nature & delicacy” (*EJ&L*, III: 342) dei due giudici, sembra più una formula rituale che un effettivo tentativo di accattivarsi i favori del suo pubblico, un cui giudizio sfavorevole le appariva del tutto improbabile.

§13. L'unico manoscritto pervenutoci della commedia che Burney depositò nelle mani del genitore per la lettura a Chessington è una bella copia olografa conservata nella Berg Collection della New York Public Library. Il manoscritto è composto da cinque piccole risme distinte che seguono la suddivisione della commedia in cinque atti, vergate a inchiostro con tratto sicuro e pulito, prive di correzioni o parole cancellate. La nitidezza della calligrafia e la precisione dell'impaginazione suggeriscono l'idea di un copione pronto per la recita, esplicitando così quel desiderio di vedere rappresentata la propria opera che aveva accompagnato l'autrice fin dall'inizio del progetto. Dopo una prima pubblicazione all'interno della *Meridian Anthology of Restoration and Eighteenth-century Plays by Women*, il manoscritto è stato dato alla stampe nel 1995 nell'edizione *omnia* del teatro di Burney a cura di Peter Sabor¹⁹.

La prima pagina della commedia riporta il titolo dell'opera, la specificazione del genere e l'appellativo indiretto prescelto dall'autrice per designarsi.

The Witlings.
A Comedy
By a Sister of the Order.

(CP, 1)

Attraverso l'*escamotage* della nominazione indiretta, Burney riesce pertanto a evitare di dichiarare il proprio cognome. In questo modo l'autrice declinava un coinvolgimento diretto del proprio contesto sociale nell'impresa drammatica, distanziando al contempo ancora una volta la propria opera letteraria dalla figura paterna. L'autoreferenzialità della definizione "Sister of the Order" ha inoltre l'effetto di includere l'autrice stessa nella categoria dei "witlings". L'epiteto della commedia appare dunque un documento poetico fondamentale: qui Burney rivendica apertamente la sua nuova condizione di letterata e, attraverso il riferimento personale, riesce al tempo stesso ad attenuare l'impatto della satira, il cui titolo sembrava preannunciare un attacco a quella *coterie* di 'begli ingegni' che affollava i salotti mondani della capitale e della quale anche l'autrice era recentemente entrata a far parte.

La commedia è composta da cinque atti formati da una scena ciascuno. Il terzo atto è l'unico a poter essere diviso in due scene indipendenti. Questa ripartizione è segnalata indirettamente da Frances Burney attraverso l'unico cambiamento di scena previsto nel testo. Il tema fondamentale della commedia è la storia d'amore contrastata tra la ricca ereditiera Cecilia Stanley e Beaufort, nipote e futuro erede di Lady Smatter. Al *plot* principale (che potremmo definire dei *serious lovers*) è collegato il *sub-plot* che vede protagonisti i membri del cosiddetto 'Esprit Party', un cenacolo letterario i cui pochi, ma pretenziosi soci sono capitanati dalla saccente Lady Smatter.

Il sipario si apre sul negozio di Mrs. Wheedle, un indaffarato crocevia dove tra il continuo trambusto di ordini dati e mercanzia esposta in ogni angolo, si incontrano Mrs. Voluble, Mrs. Sapiant, Beaufort e il suo riottoso accompagnatore, Censor. Mentre aspetta inutilmente l'arrivo della sua promessa sposa, Beaufort è raggiunto dal fratellastro Jack, il quale è stato incaricato da Cecilia di comunicare un'ambasciata al fidanzato, della quale tuttavia il giovane si è dimenticato.

All'inizio del secondo atto scopriamo che Cecilia è stata trattenuta a casa dalla zia di Beaufort, Lady Smatter, una ricca signora che si compiace continuamente della propria immaginaria erudizione e di cui la ragazza è ospite. Le due donne ricevono la visita del patrigno di Beaufort, Codger e del poetastro alla moda Dabler, protetto

di Lady Smatter, entrambi membri dello 'Esprit Party', il circolo culturale la cui prossima riunione dovrà tenersi quella sera stessa nella biblioteca della casa della nobildonna.

Recatosi dalla zia per scoprire la ragione del ritardo della fidanzata, Beaufort ha appena il tempo di incrociarsi con Jack. Prima di allontanarsi in tutta fretta, questi comunica ai presenti che il banchiere Stipend, tutore di Cecilia e amministratore unico della fortuna della ragazza, è andato in fallimento, perdendo tutti i soldi dei suoi clienti, compresi quelli della sua protetta. Ora che non è più una ricca ereditiera, la ragazza si trova improvvisamente nella condizione di ospite sgradita. Lady Smatter comunica separatamente ai due fidanzati che i loro propositi di matrimonio vanno dimenticati a ogni costo. Beaufort tenta di opporsi all'inesorabile ingiunzione della zia invocando l'impossibilità di abbandonare Cecilia in un simile frangente. Lady Smatter controbatte con la minaccia di diseredare il giovane. Allo stesso tempo essa accusa Cecilia di volersi unire a Beaufort per semplice opportunismo e cerca di persuaderla a trasferirsi in campagna.

Nel terzo atto, spinto dal desiderio di aiutare Cecilia, Censor si reca a casa di Lady Smatter, dove incontra Beaufort, deciso a ribellarsi ai ferrei comandi della zia e a rescindere il legame di dipendenza economica che lo rende vittima di ogni capriccio della nobildonna. Censor lo persuade a non inimicarsi per sempre Lady Smatter e contemporaneamente si incarica di rintracciare Cecilia, che nel frattempo ha lasciato quella casa in cui non è più ospite gradita. L'intenzione di Censor è quella di assicurare la giovane e di ricordarle che, nonostante le apparenze possano sembrarle sfavorevoli, essa non deve credersi abbandonata.

Dopo un rapido cambio di scena, l'azione si sposta nell'appartamento di Dabler. Il poeta viene interrotto nei suoi sforzi compositivi dalla comparsa di Mrs. Voluble, sua padrona di casa, la quale con i pretesti più improbabili si reca continuamente nell'alloggio del suo inquilino per scoprire qualche suo componimento inedito. Dopo averle raccomandato di non far entrare nessuno nella sua stanza, Dabler si reca all'incontro dello 'Esprit Party'. Mrs. Voluble inizia immediatamente a frugare tra le carte del poeta, alla ricerca di possibili novità letterarie, ma è interrotta nella sua perquisizione dall'arrivo di Cecilia, che è in cerca di un alloggio.

Ora che ha perso tutto il suo denaro, Mrs. Voluble è incerta su come poter aiutare la ragazza, le cui sfortune economiche sono apparentemente esacerbate dal messaggio fattole pervenire da Beaufort per tramite di Censor. Cecilia è infatti convinta che il fidanzato, mosso dalla paura di essere diseredato, l'abbia abbandonata, lasciando all'amico lo sgradito incarico di fornirle una giustificazione.

Il quarto atto si svolge nella biblioteca di Lady Smatter, la quale, in compagnia di Mrs. Sapien, di Codger e di Dabler, sta presiedendo a un'ennesima, inconcludente riunione dello 'Esprit Party'. Ogni argomento di discussione si trasforma in un

ottimo pretesto di esibizione per Dabler, sempre ansioso di declamare i propri componimenti poetici e di conquistare l'ammirazione dei presenti.

La riunione dello 'Esprit Party' è interrotta dall'arrivo di Censor. Pur essendosi recato da Lady Smatter solo con l'intenzione di perorare la causa di Beaufort e Cecilia, Censor viene distratto dal suo compito di mediazione dalla presunzione della nobildonna, di cui umilia la falsa erudizione e dalle frodi letterarie di Dabler, la cui ispirazione poetica viene rivelata inesistente per mezzo di una gara di composizione estemporanea. Nel frattempo giunge anche Beaufort, il quale rimprovera Censor per averlo fatto aspettare inutilmente notizie di Cecilia. Beaufort controbatte agli inviti alla pazienza rivoltigli dall'amico con un'accorata rivendicazione delle gioie della povertà, quando questa è accompagnata dall'indipendenza spirituale.

L'ultimo atto ha luogo nel *parlour* di Mrs. Wheedle, la quale sta cenando in compagnia di Jenny, una delle lavoranti del negozio, di Mrs. Voluble e del figlio di quest'ultima, Bob. Cecilia interrompe la cena per chiedere se le è stata recapitata una lettera, dalla quale sembra dover dipendere il suo destino. Dopo aver ricevuto una risposta negativa, la ragazza si interroga angosciata su quale futuro la aspetta.

Mrs. Voluble suggerisce a Mrs. Wheedle di approfittare della presenza della giovane per presentarle il conto degli articoli che le aveva già preparato in vista del matrimonio con Beaufort. Poiché Cecilia si trova impossibilitata a soddisfare le seppur giuste richieste di Mrs. Wheedle, la donna le suggerisce di presentarsi come dama di compagnia a una ricca signora in procinto di recarsi all'estero. A Cecilia, ormai divenuta consapevole della necessità di doversi mantenere da sola, non rimane che accettare.

Due improvvisi colpi alla porta fanno sospettare a Mrs. Voluble il rientro improvviso di Dabler, dalla cui camera ha sottratto alcuni manoscritti. Presa dal panico, Mrs. Voluble rovescia il tavolo, coprendo il pavimento di piatti e bottiglie rotte che vengono fatte sparire in tutta fretta dentro a un ripostiglio. L'allarme si rivela tuttavia infondato giacché il visitatore inaspettato non è altri che Mrs. Sapient, ardente ammiratrice del poeta, recatasi da Mrs. Voluble nella speranza di scoprire qualche novità sul suo favorito. Felice di mostrare con quanta facilità ha accesso ai componimenti di Dabler, Mrs. Voluble invita Mrs. Sapient a seguirla nella stanza del poeta. Lo scioglimento improvviso della seduta dello 'Esprit Party' fa tuttavia rientrare veramente in anticipo Dabler, il quale scopre che durante la sua assenza gli è stato sottratto un componimento. Mrs. Voluble gli fa credere che la colpevole sia Mrs. Sapient, la quale all'arrivo dell'uomo si è rifugiata precipitosamente nello stesso ripostiglio dove erano state nascoste in tutta fretta le stoviglie rotte.

Giunge anche Beaufort, il quale ha disobbedito alla zia ed è venuto a chiedere a Cecilia di sposarlo. L'arrivo di Beaufort è seguito da quello di Lady Smatter, la quale intende impedire in ogni modo il ricongiungimento dei due fidanzati. La

nobildonna è dissuasa dall'ostacolare ulteriormente il nipote solo dal pericolo di vedere il proprio nome diffamato per l'intera città. Con l'aiuto di Jack, Censor ha infatti elaborato un piano che invalida l'intimidazione di Lady Smatter di diseredare il nipote. Se la minaccia sarà veramente messa in atto, tutta Londra verrà coperta da satire infamanti in cui sono rivelati i piani disumani della donna. Nel frattempo Cecilia ha ricevuto notizia di un insperato miglioramento nella propria condizione economica. L'imbarazzo pecuniario della coppia è definitivamente risolto da Censor, il quale offre in dono ai due fidanzati £5.000. L'epilogo della commedia appare pertanto triplice: Lady Smatter rinuncia a perseguire Beaufort e Cecilia i quali, chiarite le incomprensioni personali, vedono le loro difficoltà economiche risolte dalla generosità di Censor, oltre che dall'insperato miglioramento della situazione finanziaria della protagonista.

Il nodo fondamentale dell'azione è presentato in modo apparentemente casuale a metà del secondo atto. Durante i suoi vagabondaggi da un capo all'altro di Londra, il "newshound"²⁰ Jack è stato informato del fallimento del banchiere Stipend. Pur essendo a conoscenza della relazione economica e contestuale che lega il banchiere a Cecilia, di cui Stipend è tutore oltre che amministratore unico, Jack sembra inconsapevole delle implicazioni personali e sociali che risulteranno dalla bancarotta.

JACK	Well, if you will have it, you will! but I tell before hand you will not like it. You know Stipend, the banker? [...]
CECILIA	You terrify me to Death! – what would you say?
BEAUFORT	No matter what, – Jack, I could murder you!
JACK	There, now, I said how it would be! now would not any body suppose the man broke through my fault?
CECILIA	Broke? – O Heaven, I am ruined.

(II, 445-57)

La notizia del fallimento di Stipend ha due conseguenze dirette. La prima riguarda il contesto sociale di Cecilia: la bancarotta del banchiere comporta la perdita della fortuna della ragazza, adesso passata dalla condizione di ricca ereditiera a quella di giovane priva di mezzi di sostentamento. Il profondo cambiamento sociale ha inoltre un'immediata implicazione personale. Il fallimento di Stipend avviene alla vigilia delle nozze tra Cecilia e Beaufort, unico erede di Lady Smatter. I successivi tre atti della commedia mostreranno come la mutata situazione economica della giovane interessi, muti e infine inverte i suoi rapporti con gli altri protagonisti.

Il cambiamento della situazione sociale di Cecilia influenza profondamente la relazione intrattenuta dalla ragazza con i personaggi della commedia. Schematicamente questi possono essere ripartiti secondo una suddivisione attanziale che ne definisce la funzione di antagonisti/adiuvanti in base a dei criteri

di opposizione/collaborazione nei confronti di Cecilia una volta che la sua situazione economica è ormai diventata insostenibile²¹.

Adiuvanti		Oppositori
Beaufort	→	(Atto III)
	←	(Atto V)
(Atto V)	←	Jack
(Atto V)	←	Censor
(Atto V)	←	Dabler
Mrs. Voluble		
(Atto V)	←	Lady Smatter

La presente ripartizione dei personaggi, costruita in base alla relazione *emotiva*, ovvero sentimentale, dimostrata da questi per le sventure di Cecilia, tramuta il motivo epocale della bontà d'animo, della generosità e della benevolenza in uno dei motori della vicenda.

Jack, al quale era stato affidato il compito iniziale di comunicare senza alcun apparente coinvolgimento emotivo la bancarotta di Stipend, diventerà nel V atto uno degli adiuvanti di Censor, minacciando di diffondere per tutta Londra i versi satirici che prendono di mira Lady Smatter. Dabler, il poeta alla moda pronto a trasformare con indifferenza le sventure economiche di Cecilia in versi sentimentali ad effetto (“(*aside*) ‘Twill be the most pathetic thing I ever wrote! [...] I’ll to Work (sic) while the subject is warm, – nobody will read it with dry Eyes!” II, 496-99), accetta di mettere a servizio di Censor le proprie abilità poetiche nella composizione di una crudele satira in rima contro Lady Smatter.

CENSOR	Speak out, man! – Tell Lady Smatter if she will not be a lost Woman to the Literary World, should she, in this trial of her magnanimity, disgrace it’s expectations? Speak boldly!
DABLER	Hem! – you, – you have Said, Sir, – just what I think.

(V, 852-55)

A sua volta, la funzione attanziale di Censor, la cui misantropia – già implicita nel nome – è aggravata da una forte componente di misoginia, risulta totalmente invertita dall’epilogo felice. Nel primo atto Censor aveva accusato Cecilia di incostanza e di far aspettare inutilmente Beaufort.

CENSOR And, pray, Sir, – if such a Question will not endanger a challenge, – what think you, by this Time, of the punctuality of your Mistress?

(I, 405-407)

La funzione di oppositore affidata a Censor va accentuandosi nel corso del III e IV atto, durante i quali i benevoli incitamenti alla pazienza rivolti dall'anziano gentiluomo al suo irruento amico Beaufort sembrano soltanto confermare i peggiori timori di Cecilia di essere stata abbandonata dal fidanzato. Nel IV atto Censor non riesce inoltre ad adempiere al compito di mediatore tra Lady Smatter e Beaufort in quanto, irritato dalla presunzione dei membri dello 'Esprit Party', egli perde tempo a svergognarne la falsa erudizione invece di perorare la causa dei suoi protetti.

Nel V atto tuttavia la funzione di Censor è invertita: nella sua nuova veste di coadiuvante, egli minaccia di smascherare pubblicamente le trame di Lady Smatter, convincendola a perdonare Beaufort e permettendo pertanto la riunione dei due innamorati. Il dono conclusivo di £5.000 con il quale il *deus ex-machina* Censor contribuisce alla risoluzione positiva della vicenda completa la trasformazione della sua funzione attanziale.

La perdita della fortuna altera anche la relazione di Cecilia con il fidanzato Beaufort, economicamente soggetto alla zia e quindi costretto a rispettare la dispotica volontà della donna qualora intenda rimanere il suo unico erede. Dietro consiglio di Censor, Beaufort non segue immediatamente Cecilia quando questa decide di allontanarsi da casa di Lady Smatter. Cecilia sembrerebbe pertanto essere stata abbandonata dal suo futuro sposo.

CECILIA Oh faithless Beaufort! lost, lost Cecilia!
 CENSOR To sue for him, – Kneel for him, –
 CECILIA Leave me, leave me, Mr. Censor! – I can hear no more.
 CENSOR Nay, prithee, madam listen to his message.
 CECILIA No, Sir, never! at such a Time as this, a message is an Insult! He must know I was easily to be found, or he would not have sent it, and, knowing that, whose was it to have sought me? – Go, go, hasten to your Friend, – tell him I heard all that it became me to hear, and that I understood him too well to hear more: tell him that I will save him and myself the disgrace of further explanation, – tell him, in short, that I renounce him for ever!

(III, 667-77)

Nel III e IV atto i due fidanzati rimangono separati, mentre Censor si fa portavoce dei messaggi dell'uno all'altra. Questa lontananza, motivo di ulteriori malintesi e complicazioni, è finalmente risolta nel V atto, quando Beaufort si

presenta a Cecilia dichiarando di essersi definitivamente ribellato alle inumane imposizioni della zia.

BEAUFORT [...] if I have temporized, it has been less for my own Sake than for yours; but I have seen the vanity of my expectations, – I have disobeyed Lady Smatter, – I have set all consequences at defiance, and flown in the very face of ruin, – and now, will *you*, Cecilia (*Kneeling*), reject, disdain, and Spurn me?

CECILIA Oh Beaufort – is it possible I can have wronged you?

(V, 589-95)

Con l'ultimo atto e la definitiva risoluzione dei contrasti tra i due fidanzati, Beaufort torna pertanto a rispettare la sua funzione iniziale di fedele innamorato di Cecilia.

Mentre Mrs. Voluble dimostra simpatia per le disgrazie dell'ereditiera, le cui visibili sofferenze la spingono a offrirle, se non affetto e comprensione, almeno dei generi di conforto ("Poor young lady! – I declare I don't know what to think of to entertain her", III, 755-56)²², al contrario non appena viene a conoscenza dei rovesci finanziari della futura nipote Lady Smatter decide immediatamente di allontanare la fanciulla onde prevenirne l'unione (adesso non più auspicabile) con Beaufort. Tra i personaggi della commedia, Lady Smatter è l'unica a non invertire la funzione attanziale di antagonista di Cecilia nel corso del V atto. La nobildonna infatti rinuncia a mettere in atto la minaccia di diseredare il nipote non perché pentita del proprio comportamento, né tanto meno in quanto riconciliatasi con la coppia di fidanzati, ma esclusivamente perché è spinta dal timore di vedere il proprio nome diffamato per tutta Londra. La funzione di Lady Smatter risulta pertanto l'unica a non essere invertita dall'epilogo felice, isolando nella figura della nobildonna il fuoco della satira della commedia.

La sovrapposizione del triplice epilogo felice (Lady Smatter acconsente all'unione dei due fidanzati, Cecilia scopre di non avere perso tutto il proprio denaro e Censor dona cinquemila sterline ai giovani) risulta pertanto meccanica. Lady Smatter, l'antagonista della commedia, è semplicemente dissuasa dal contrastare il matrimonio del nipote. Essa in realtà non si rende conto del proprio errore e, non redimendosi, non fa innescare quel meccanismo di catarsi comica che nell'estetica aristotelica era intesa far approdare, al pari della tragedia, alla purificazione dei sentimenti degli spettatori, ed in questo caso alla purificazione del sentimento del ridicolo.

§14. La precedente ripartizione attanziale dimostra come la struttura di *The Witlings* segua lo schema base della commedia. La situazione iniziale di idillio viene cambiata irrimediabilmente dalle mutate condizioni economiche di Cecilia, che a loro volta creano una serie di ostacoli nella storia d'amore dei due protagonisti.

Solo attraverso una vittoria sugli ostacoli rappresentati dai *blocking characters* si potrà ricomporre l'ordine iniziale, suggerendo una ricompensa morale che rimane tuttavia dubbia a causa del pentimento solamente parziale di Lady Smatter. Il *plot*, delimitato dalla 'catastrofe' (la perdita del denaro) e della 'peripéteia' (il ricongiungimento degli amanti), risponde pertanto alla descrizione della commedia fatta da Frye²³: un desiderio o una mancanza dà avvio all'azione, che viene quindi bloccata per poi risolversi felicemente. Come rilevato dal drammaturgo coevo Hugh Kelly in *The School for Wives. A Comedy* (1774), "[t]he great business of comedy consisted in making difficulties for the purpose of removing them; in distressing poor young lovers; and in rendering a happy marriage the object of every catastrophe"²⁴.

Significativamente, soltanto una volta che le sue difficoltà finanziarie e personali si saranno risolte, Cecilia potrà rimuovere felicemente gli ostacoli sociali che osteggiano l'unione con Beaufort. Appare pertanto chiaro come l'identità sociale di Cecilia (significativamente presentata fin dalle prime battute come "a young Lady with a Fortune all in her own Hands", I, 72-73) descriva, definisca e infine modifichi la sua identità personale.

Lo schema della commedia appare pertanto il seguente:



La struttura topologico-temporale della vicenda rafforza ulteriormente l'importanza e le implicazioni del tema dell'identità sociale²⁵.

ATTO	LUOGO	TEMPO
I Atto	Negoziò di Mrs. Wheedle.	Mattina
II Atto	Salotto. Casa di Lady Smatter.	Mattina
III Atto	I scena: Dressing Room. Casa di Lady Smatter.	Sera
	II scena: appartamento di Dabler. Casa di Mrs. Voluble.	
IV Atto	Biblioteca. Casa di Lady Smatter.	Sera
V Atto	<i>Parlour.</i> Casa di Mrs. Voluble.	Notte (<i>Supper</i>)

Secondo una ripartizione topologica, nei tre atti centrali la commedia è ambientata nella ricca abitazione di Lady Smatter. Durante questo periodo, Cecilia e Beaufort rimangono vittime delle macchinazioni della gentildonna, la cui influenza familiare e sociale è tale da riuscire a tenere separati i due fidanzati.

All'ambientazione aristocratica degli atti centrali si contrappone quella meno raffinata del primo e dell'ultimo atto. Questi hanno rispettivamente luogo nel negozio di merceria di Mrs. Wheedle (I atto) e nella casa di Mrs. Voluble (V atto), amica di Mrs. Wheedle, un personaggio la cui incerta condizione economica costringe ad affittare a Dabler alcune stanze al primo piano. Pur venendo a infrangere l'unità di luogo, questa ripartizione crea una cornice 'bassa' alla storia dei due fidanzati ed esprime topologicamente quell'alternanza gerarchica alto/basso, ricco/povero che rappresenta uno dei temi principali della commedia. La merceria di Mrs. Wheedle, la "news room" nella quale giunge la notizia della rovina finanziaria di Cecilia, si situa pertanto in posizione di contiguità con la dimora di Mrs. Voluble, personaggio affamato di novità e pettegolezzi sociali, sotto la cui simbolica egida verrà dato l'annuncio della parziale ricostituzione della fortuna dell'ereditiera²⁶.

Contemporaneamente la ripartizione oppositiva I-V atto/II-III-IV atto introduce il motivo della specularità e dei rimandi intratestuali come fondamentale nella struttura della commedia. Dal punto di vista della rappresentazione, i mutamenti di scena avrebbero inoltre permesso l'uso di vari scenari e di numerosi *props*, nel rispetto delle convenzioni scenografiche dell'epoca, caratterizzate dall'importanza sempre crescente dell'elemento scenotecnico. L'illuminazione scarsa dei teatri spingeva inoltre molti autori ad ambientare le opere completamente in interni, visto che le condizioni di luce incerte rendevano maggiormente realistiche le ambientazioni domestiche, piuttosto che le scene situate all'aperto. (Tra le commedie del periodo con *settings* esclusivamente in interni ricordo tra le altre *The Good-Natur'd Man* di Oliver Goldsmith, 1768 e *The West Indian* di Richard Cumberland, 1771).

La ripartizione topologica alto/basso caratterizza indirettamente anche la descrizione di Londra che ci viene fornita dai personaggi. La distinzione fondamentale è illustrata da Mrs. Wheedle, la quale istruisce le proprie lavoranti a servire le clienti con maggiore o minore attenzione in base alla loro provenienza.

MRS WHEEDLE	Has any body been in yet?
MISS JENNY	No, ma'am, nobody to Signify: only some people on foot. [...]
MISS SALLY	Am I to go on with this Cap, ma'am?
MRS WHEEDLE	Yes, to be sure, and let it be sent with the other things to Mrs. Apeall in the Minories; it will do well enough for the City ²⁷ .

Il conflitto topologico (di origine seicentesca) che domina lo spazio urbano della commedia City/quartieri aristocratici, ovvero commercio/nobiltà (al quale è collegata un'identica opposizione tra gli spazi domestici salotto-*dressing room*-biblioteca/negozio-*parlour*), riprende quell'opposizione *noblesse / noblesse de robe* che viene risolta attraverso l'unione finale dei due fidanzati. L'epilogo felice, con il matrimonio della ricca ereditiera Cecilia e del giovane Beaufort (nipote dell'unico personaggio aristocratico della commedia), rispetta quindi pienamente il motivo epocale della tolleranza e del rispetto verso la nascente ricca borghesia.

L'unico personaggio ad attraversare fisicamente le barriere sociali che separano la città mercantile da quella aristocratica è Jack, il fratellastro di Beaufort, sempre impegnato in una corsa continua da un capo all'altro della città che lo porta da Hyde Park (I, 351 e 429; II, 520) a Fleet Street e ancora da Cornhill al cuore della City (rispettivamente II, 368, 369 e 371).

Jack is a character who Burney pointedly portrays as a late eighteenth-century descendant of the newshounds of *The Tatler* and *The Spectator*, figures whose frenzied ways of posting from one coffee-house to another, distributing the talk of the town, made them into human versions of the very newsletters they sought²⁸.

L'inarrestabile moto perpetuo di Jack è pertanto reso pienamente funzionale allo sviluppo del *plot* in quanto è solo grazie ai suoi continui spostamenti che il giovane viene tempestivamente a conoscenza del fallimento di Stipend, dando avvio alle tribolazioni economiche che coinvolgeranno Cecilia fino all'epilogo della vicenda. La presenza di Jack è strettamente legata anche alla catastrofe risolutiva: Censor minaccia infatti Lady Smatter di affidare al giovane il compito di coprire tutta Londra di libelli diffamanti: "I will drop Lampoons in every Coffee-house, – [...] Send libels to every corner of the town" (V, 832-36).

Cronologicamente l'azione copre lo spazio di un giorno, rispettando la tradizionale unità di tempo. Burney è attenta a rispettare questa convenzione, la cui rilevanza viene per ben due volte segnalata all'attenzione del pubblico. Mrs. Voluble afferma infatti che "in all Families there will be some *busy Days*" (V, 346; mia l'enfasi), mentre nell'epilogo della commedia Beaufort celebra la fine della giornata, che coincide con la risoluzione di tutte le difficoltà.

BEAUFORT

Allow me, Ladies, with all humility, to mediate, and to entreat that the calm of an Evening succeeding a day so agitated with Storms, may be enjoyed without allay.

(V, 946-48)²⁹

All'interno di questa cornice temporale unificante, gli avvenimenti si

distribuiscono secondo criteri di opposizione e specularità, nel rispetto di una formula già sperimentata in *Evelina*

Atto I	Discussione reputazione Cecilia. Incontro mancato tra i fidanzati.		
Atto II		Cecilia (vita privata)/ Lady Smatter (vita pubblica)	
Atto IV			Censor è bloccato dal suo umore
Atto V	Discussione reputazione Lady Smatter. I fidanzati si incontrano.		L'umore di Censor blocca Lady Smatter.

Le ripetizioni e le contrapposizioni topologiche sulle quali si fonda la struttura della commedia sono accompagnate da numerose riprese tematiche, tra le quali particolarmente significativo appare il motivo della reputazione femminile, presentato in apertura della commedia nel I atto e ripreso nuovamente nell'epilogo. Nel I atto i diversi personaggi che si alternano in scena forniscono altrettante descrizioni dell'identità sociale di Cecilia. (Non a caso l'ambientazione nel negozio di Mrs. Wheedle connota il luogo come un sito di intersezione delle notizie, una redazione mondana in cui il privato viene trasformato in pubblico.) Secondo le diverse definizioni che ci vengono di volta in volta fornite, la giovane ci appare come l'innamorata perfetta di Beaufort (I, 12; 47; 72), come una ricca ereditiera alla quale i genitori hanno lasciato un'ingente fortuna (I, 72-5) e infine come una donna incostante e capricciosa che si diverte a tormentare con i suoi ritardi il fidanzato (I, 405-407). In ogni caso l'identità sociale di Cecilia ci perviene sempre attraverso le parole di un altro personaggio.

In modo parallelo, nel V atto Lady Smatter viene bloccata dall'intimidazione di diffamazione pubblica con la quale Censor minaccia la nobildonna. Come nel caso della protagonista Cecilia, anche la reputazione della deuteragonista Lady Smatter, regolata e manipolata dall'esterno, viene costruita pubblicamente, trasformando entrambe le donne in oggetti di quel potere ideologico a cui alludono le parole di Censor.

CENSOR

I have already shewn you my *power*, and you will find my *Courage* undaunted, and my *perseverance* indefatigable. If you any longer oppose the union of your nephew with Miss Stanley; I will destroy the whole peace of your life. [...] But if you relent, – I will burn all I have written, and forget all I have planned; Lampoons shall give place to panegyric, and lybels, to Songs of Triumph; the liberality of your Soul, and the depth of you knowledge shall be recorded by the Muses, and echoed by the whole Nation!

(V, 826-48)

La *pubblicizzazione*, ovvero la *pubblicazione* della ritorsione minacciata da Lady Smatter drammatizzano la sua vulnerabilità alla forza dell'opinione pubblica e al potere detenuto da chi, come Censor, gestisce le costruzioni di genere. La reputazione femminile del personaggio borghese Cecilia risulta genericamente e socialmente sovradeterminata quanto quella dell'aristocratica Lady Smatter.

L'impotenza della condizione femminile viene efficacemente illustrata dall'uso dello spazio scenico fatto da Burney. I movimenti di Cecilia sulla scena e fuori della scena dipendono sempre dalla presenza di un altro personaggio. Nel I atto Cecilia ha dato appuntamento nel negozio di Mrs. Wheedle al fidanzato Beaufort, il quale è rimasto inutilmente ad attenderla. Il messaggio di scuse che Cecilia ha affidato a Jack è stato infatti consegnato in ritardo.

JACK

O, it was all your aunt Smatter's fault, – somebody came in with the new Ranelagh Songs, so she stayed at Home to study them: and Miss Stanley bid me say *she was very sorry, but she could not come by herself*.

(I, 444-47; mia l'enfasi)

Cecilia non ha volontariamente fatto aspettare il suo innamorato, ma è stata trattenuta a casa da Lady Smatter, la quale aveva appena ricevuto delle nuove "Ranelagh songs" di cui non voleva rimandare la lettura. Le convenzioni sociali che controllavano *fisicamente* gli spostamenti di una ragazza, consentendole di uscire solo se accompagnata da una *chaperone*, sono rappresentate dall'assenza *sulla scena* di Cecilia, il cui ritardo è provocato dalla repentina decisione di Lady Smatter di rimanere a casa.

CECILIA

Mr. Beaufort, I am quite ashamed to see You! yet the disappointment I occasioned was as *involuntary* on my part, as it could possibly be disagreeable to yours.

(I, 53-55; mia l'enfasi)

Allo stesso modo, è l'identità sociale di Cecilia a controllarne gli spostamenti sulla scena. Una volta che la ragazza è rimasta vittima del tracollo finanziario, essa non è più in grado di agire autonomamente ed è pertanto necessario che anche i suoi movimenti in scena abbiano il sostegno *fisico* di Beaufort.

CECILIA Mr. Beaufort, let me pass – I can stand this no longer.
 BEAUFORT Allow me to conduct you to your own Room; this torrent will else
 overpower you.
 he leads CECILIA out.

(II, 463-65)

L'*isolamento sociale* provocato dalla rovina finanziaria è inoltre rappresentato al termine del II atto dal monologo conclusivo di Cecilia, che rimane significativamente *sola sulla scena*.

L'educazione convenzionale che veniva tradizionalmente fornita a quelle ragazze che, come Cecilia, appartenevano alle classi sociali più elevate, le rendeva di fatto incapaci di poter provvedere al proprio mantenimento. Come le ricorda sarcasticamente Lady Smatter, ora che Cecilia è ridotta in povertà, l'unico mezzo di sostentamento rimastole a disposizione è quello di riproporre sotto forma di fonte di guadagno quegli svaghi eleganti (quali il ricamo) che costituivano gran parte dell'educazione femminile.

LADY SMATTER She was brought up to nothing, – *if she can make a Cap, 'tis as much
 as she can do, – and, in such a case, when a Girl is reduced to a Penny,
 what is to be done?*

(II, 556-58; mia l'enfasi)

Le differenze tra la ricca ereditiera Cecilia e le modiste di Mrs. Wheedle (sulle quali, circondate, secondo le indicazioni di scena, da "*Caps, Ribbons, Fans and Band Boxes*", si apre effettivamente il primo atto della commedia) appaiono del tutto superficiali. Condizionata dalla nascente società del consumo, la condizione femminile risulta sempre essere uno stato di dipendenza, ora da una reputazione pubblica costruita, ora da un'identità sociale superimposta, che lascia *comunque* le donne indifese, legate a un consiglio o a una guida esterna.

Davanti all'improvvisa prospettiva di poter sanare la propria posizione economica entrando alle dipendenze di una signora in procinto di recarsi all'estero, Cecilia si trova per la prima volta costretta a dover prendere una decisione indipendente,

azione che tuttavia non è in grado di portare a termine: “Impossible! I must consult some friends ere I go at all” (V, 516). L'impossibilità di azione autonoma che costringe Cecilia è sottolineata nuovamente nell'epilogo della vicenda, nel quale la ragazza accetta di buon grado di tornare a casa di Lady Smatter non appena questa acconsente ad averla nuovamente come ospite: “Lady Smatter’s returning favour will once more devote me to her Service” (V, 886-87).

§15.

Le cose servono solo nella misura in cui significano.

È con lo spettatore che comincia e finisce la comunicazione teatrale.

Keir Elam, *Semiotica del teatro*, 1980.

In una delle lettere di cautela composte da Samuel Crisp nell'inverno del 1779, l'anziano mentore epistolare di Frances Burney aveva presentato alla sua corrispondente uno dei motivi di inquietudine che lo spingevano a dissuaderla dal tentare il successo teatrale. Dopo averle ricordato che anche scrittori di genio come Fielding non erano riusciti a ritagliarsi una carriera teatrale di successo (“he did by no means succeed in comedy”)³⁰, Crisp le aveva presentato la differenza fondamentale che separava un testo narrativo da un testo drammatico.

In these little entertaining, elegant Histories, the writer has full Scope; as large a range as he pleases to hunt in – to pick, cull, select, whatever he likes: – he takes his own time; he may be as minute as he pleases, & the more minute the better; provided, that taste, a deep & penetrating knowledge of human Nature, & the World, accompany that minuteness. – When this is the Case, the very Soul, & all it’s most secret recesses & workings, are develop’d, & laid as open to the View, as the blood Globules circulating in a frog’s foot, when seen thro’ a Microscope. [...] [In a comedy] every thing passes in Dialogue, all goes on rapidly; – Narration, & description, if not extremely Short, become intolerable. The detail, which [...] is so delightful, on the Stage would bear down all patience, – There all must be compress’d into Quintessence – The Moment the Scene ceases to move on briskly, & business seems to hang, Sighs & Groans are the Consequence! Oh dreadful sound! – in a Word, if the plot, the Story of the Comedy, does not open & unfold itself in the easy, natural unconstrain’d flow of the Dialogue; if that Dialogue does not go on with Spirit, Wit, Variety, Fun, Humour, Repartee & – & all in short into the Bargain – Serviteur! – Good bye – t’ye!– (*EJ&L*, III: 189-90)

La lettera appare un documento fondamentale attraverso il quale Crisp sottolinea la differenza essenziale che intercorre tra un testo narrativo e un testo drammatico³¹. In sintesi, il testo drammatico è il risultato della sovrapposizione di tanti testi parziali, dei quali il testo parlato costituisce solo uno dei diversi livelli. Il testo drammatico non esaurirà *mai* la propria funzione comunicativa nella lettura: esso è destinato a tramutarsi in testo scenico, ovvero in un testo recitato, e solo

trasformandosi in una struttura parlata (e quindi socialmente fruita) esso troverà piena attualizzazione. Per questo motivo il linguaggio drammatico è necessariamente performativo, indicale e ipercodificato: il parlato teatrale è inseparabile dai movimenti degli attori, dalla relazione scenica che essi intrattengono tra di loro e dall'ipercodificazione apportata dall'uso del trucco e dei costumi di scena, dalla retorica e dagli effetti illuminotecnici.

L'azione viene inoltre ad assumere un'importanza fondamentale: la parola si trasforma in *movimento*. Come rileva Serpieri, “lo specifico teatrale consiste nell'organizzarsi delle parole *come* dei movimenti dei personaggi in rapporto reciproco o rispetto a oggetti o a spazi di scena, secondo *relazioni deittiche, ostensive, spaziali*”³². Secondo il critico, la scrittura drammatica rappresenta un “fenomeno tutto particolare”:

La parola lineare, diciamo tipografica, [...] tende a farsi ‘quadrata’, a entrare, cioè, e a muoversi nello spazio tridimensionale della scena. [...] Un testo teatrale, per grande che sia, resta sempre un pre-testo per la scena [...]. Un testo drammatico è scritto per essere rappresentato, e a tal fine contiene, porta *iscritte* nel suo linguaggio, non solo le didascalie sceniche, ma anche le sue piene potenzialità *in correlazione* ai canali, o codici, propriamente teatrali-scenici in cui le unità del parlato (le battute, se si vuole) devono *realizzarsi*. E tali potenzialità [...] riguardano l'intonazione recitativa, la mimica, i movimenti (cinesica), le distanze fisiche tra gli attori (prossemica), e infine – non meno fondamentale – il rapporto implicito o esplicito, che il personaggio o i personaggi, l'intera scena, sempre intrattengono con il pubblico³³.

Potremo pertanto ricavare la seguente schematizzazione.



Riassume egregiamente Pagnini: “il copione sarà una particolare struttura [...] montata in una macrostruttura in un montaggio con tutte le altre strutture non-verbali del complesso della messinscena. [...] In luogo di ciò che nella narrativa è costituito dalle descrizioni, nel teatro si hanno ostensioni”³⁴.

Frances Burney ultimò le revisioni a *The Witlings* entro il 30 luglio 1779, come risulta dalla lettera di accompagnamento con la quale l'autrice inviò una copia del manoscritto a Chessington Hall. Nella lettera, Burney si scusava della lunghezza della commedia, della quale al tempo aveva tuttavia ultimato soltanto quanto potremmo definire una prima *reading version*.

You [Samuel Crisp] will find it of an enormous length, though half as short again as the *original*, but you must advise me as to what parts to curtail. (*EJ&L*, III: 342)

L'ammissione di Burney sembrerebbe alludere a quella mancanza di compressione drammatica dalla quale Crisp l'aveva messa in guardia. Probabilmente la versione consegnata al padre per la lettura familiare a Chessington era ancora troppo indebitata alle sfumature descrittive e al dettaglio mimetico propri del romanzo, in cui l'azione *raccontata* prevale su quella *rappresentata*³⁵. Un'analisi del primo atto di *The Witlings* può tuttavia rivelare come Burney fosse di fatto pienamente consapevole della necessità di *connotare* la virtualità scenica *entro* il testo della sua commedia³⁶. Va comunque precisato che la versione a noi pervenuta (e sul cui testo è fondata la presente indagine critica) non è mai stata adattata per la rappresentazione, non ha cioè beneficiato mai della supervisione di un regista, né dell'esperienza di lavoro con una compagnia teatrale e non è quindi passata mai dalla condizione di *fabula agenda* in quella di *fabula acta*³⁷.

Il primo atto della commedia è ambientato nel negozio di mercerie di Mrs. Wheedle. La didascalia di apertura stabilisce l'esatta locazione dell'azione.

*Scene, a Milliner's Shop. A Counter is spread with Caps, Ribbons, Fans, and Band Boxes. MISS JENNY and several young women at Work*³⁸.

Il contesto pragmatico risulta tuttavia emergere non tanto dalla didascalia sovrasegmentale (di fatto l'unica a fornire una rilevante contestualizzazione scenica all'interno del I atto) quanto dal linguaggio dei personaggi, la cui dimensione teatrale è aumentata dall'uso ricorrente dei marcatori deittici. Il rimprovero diretto da Mrs. Wheedle a una lavorante è immediatamente messo in situazione.

MRS WHEEDLE [...] Why Miss Polly, for goodness' sake what are you doing?

(I, 24-25)

L'appunto fatto dalla padrona del negozio non dà soltanto l'idea di essere accompagnato da un gesto di stizza, ma a sua volta sottintende una reazione di imbarazzo da parte di Miss Polly, la quale si affretterà a rimediare all'errore fatto.

L'arrivo nel negozio di Mrs. Voluble serve a definire ulteriormente lo spazio scenico, mentre le parole della donna sono ipercodificate dalle indicazioni cinesiche e prossemiche ad esse implicite.

MRS. WHEEDLE Won't you take a Chair, Mrs. Voluble?

MRS. VOLUBLE Why yes, thank you, ma'am; but there are so many pretty little things to look at in you shop, that one does not know which way to turn oneself. I declare it's the greatest treat in the World to come to spend an Hour or two here in a morning; one sees so many fine things, and so many fine folks, – Lord, who are all these sweet things here for?

(I, 41-46)

L'ingresso in scena di Jack è a sua volta contestualizzato pragmaticamente. Nello scambio di battute tra il giovane e Mrs. Wheedle lo spazio della rappresentazione è chiaramente marcato dalla deissi.

MRS. WHEEDLE (*following him*). Sir would you not chuse to look at some Ruffles?
 JACK O, ay, – have you anything new? what do you call these?
 MRS. WHEEDLE O pay, Sir, take care! they are so delicate they'll hardly bear to be touched.
 JACK I don't like them at all! shew me some others.
 MRS WHEEDLE Why, sir, only see! you have quite Spoilt this pair.
 JACK Have I? well, then, you must put them up for me. But pray have you got no better?
 MRS WHEEDLE I'll look for some directly, Sir, – but, dear sir, pray don't put your Switch upon those Caps! I hope you'll excuse me, Sir, but the set is all in all in these little tasty things.

(I, 352-63)

Il primo atto di *The Witlings* risulta particolarmente significativo anche per la relazione diretta che Burney crea tra i personaggi e l'azione. Al *plot* 'alto' incentrato sulle vicende di Beaufort e Cecilia opera da contrappunto un *sub-plot*, con protagonisti i membri dello 'Esprit Party', che a sua volta viene contrapposto a un ulteriore livello 'basso' dell'azione. La commedia risulta pertanto ripartita in tre livelli distinti:

I LIVELLO INNAMORATI (commedia sentimentale)	Cecilia-Beaufort [Censor]	
II LIVELLO ESPRIT PARTY (satira)	Lady Smatter Mrs. Sapient	Codger Dabler
III LIVELLO MONDO LAVORO (farsa)	Mrs. Voluble Miss Sally	Mrs. Wheedle Bob

I vari livelli sono internamente collegati attraverso alcuni personaggi che fungono da tessuto connettivo. Lady Smatter, presidentessa dello 'Esprit Party' (II livello), è anche zia di Beaufort e intrattiene pertanto un rapporto diretto con il *plot* di cui sono protagonisti i due fidanzati. Anche Codger è contemporaneamente un membro del cenacolo letterario della nobildonna oltre ad essere il patrigno di Beaufort.

Il livello 'basso' è a sua volta direttamente collegato al *sub-plot* attraverso una relazione di tipo funzionale ed economico: Mrs. Voluble, la padrona di casa di Dabler, ospita Cecilia dopo che questa ha lasciato l'abitazione di Lady Smatter

CECILIA I must beg you to hear me. [...] Mrs. Hobbins said she believes you would be able to recommend me to some place where I can be properly accommodated till my affairs are settled.

(III, 466-70)

Mrs. Wheedle, padrona del negozio di mercerie ed appartenente pertanto al III livello, intrattiene dei rapporti di affari sia con Lady Smatter, sia con la stessa Cecilia, della quale sta preparando il corredo.

La connessione tematica preponderante è tuttavia costituita dalla rielaborazione della dimensione privata in pubblica all'interno della sfera alternativa della *sociability* settecentesca. Il laboratorio artigianale di Mrs. Wheedle, vera manifattura del discorso mondano, si contrappone a livello basso al club letterario di Lady Smatter, in cui si produce e si diffonde il discorso letterario e alle *coffee-houses* frequentate da Jack e Censor in cui viene fatto circolare il discorso sociale.

Burney è infatti attenta a sottolineare come la gerarchia di classe distribuisca i vari personaggi nel loro rispettivo livello. Mrs. Voluble ad esempio non conosce di persona Lady Smatter, ma quando Cecilia si presenta in cerca di ospitalità a casa della donna, questa la interroga sulle condizioni di salute della governante e della cameriera personale della zia di Beaufort.

MRS. VOLUBLE I'm sure, ma'am, I've the greatest respect in the World for her Ladyship, though I have not the pleasure to know her; but I hear all about her from Mrs. Hobbins, – to be sure, ma'am, you know Mrs. Hobbins, my lady's House-keeper? [...] I hope, ma'am, all the rest of the Family's well? And Mrs. Simper, my lady's woman?

(III, 434-41)

Il personaggio di Jack è allo stesso modo pienamente funzionale allo sviluppo dell'azione. A Jack, sempre indaffarato in una spola inconcludente da un capo all'altro di Londra e dotato di una memoria labilissima, è riservato il compito di comunicare la bancarotta del banchiere Stipend a Cecilia, la quale viene informata della rovina finanziaria che l'ha colpita solo dopo che il giovane ha creato una *suspence* crescente procrastinando di volta in volta il momento della comunicazione.

Nel primo atto, Jack non trasmette in tempo al fratellastro il messaggio di scuse inviatogli da Cecilia, costringendo Beaufort e Censor a un'attesa durante la

quale quest'ultimo ha modo di fornire una descrizione degli altri personaggi della commedia, di cui enumera le molteplici debolezze. Mrs. Voluble è descritta come “[a] Fool, a prating, intolerable Fool. She will consume more Words in an Hour than Ten Men in a Year” (I, 156-59), mentre Lady Sapien viene condannata come “[an] insufferable being” la quale, credendosi dotata di un'enorme erudizione, non riesce in realtà che a mostrare “a display of Ignorance” (I, 200 e 203). Mrs. Sapien viene infine biasimata in quanto, pur essendo “more weak and superficial even than Lady Smatter, yet she has the same facility in giving herself credit for wisdom” (I, 215-16).

A sua volta Censor è presentato da Beaufort come un misantropo dominato dallo “Splenetic Humour”, “[who] exert[s] that Spirit of railing which makes the whole happiness of [his] Life” (I, 133 e 136-37). Sembrerebbe comunque più opportuno connotare come misoginia quella critica morale generalizzata che caratterizza Censor, sempre intento a condannare “the absurdities of [his] Fellow Creatures” (I, 134-35). La descrizione negativa di Mrs. Voluble, Mrs. Sapien e Lady Smatter che egli ci fornisce (e che troverà realmente una conferma nelle azioni e nel linguaggio caratterizzante dei tre personaggi) appare dunque un'ulteriore ripresa del tema della reputazione femminile e dell'identità sociale illustrato più profusamente con i personaggi di Cecilia e Lady Smatter, contribuendo pertanto a collegare ulteriormente i diversi livelli della commedia.

§16. La decisione di Frances Burney di scegliere come protagoniste dell'intreccio secondario di *The Witlings* un gruppo di *femmes savantes* rappresenta uno specifico aspetto dei mutamenti epistemici del tempo. Senza dover disturbare Molière (la cui influenza diretta, che era stata indicata da Crisp come una delle ragioni per la soppressione de *The Witlings*, rimane a tutt'oggi ancora non provata³⁹), l'autrice avrebbe senza dubbio potuto essersi ispirata a molteplici modelli autoctoni per la delineazione dei suoi aspiranti critici letterari. Iniziando dalle Ladies Collegiates di Ben Jonson (*Epicoene, The Silent Woman*, 1609-10) fino a Mr. Dangle, il saccente critico teatrale “at the head of a band of critics”⁴⁰ nell'omonima farsa di Richard Brinsley Sheridan (rappresentata proprio nel novembre del 1779, pochi mesi dopo che *The Witlings* era stato ultimato), attraverso una galleria di satire coeve indirizzate alle *blue-stockings* delle quali gli esempi più recenti erano *The Bas-bleu; or Conversation* di Hannah More e il *lampoon* indirizzato a ‘Vanessa’ (Elizabeth Montagu) pubblicato sulle pagine dello *Observer* da Richard Cumberland⁴¹, la *querelle* incentrata sul tema dell'istruzione femminile era destinata a raggiungere il suo massimo sviluppo proprio negli ultimi decenni del XVIII sec.

Il dibattito, avviato già sul finire del secolo precedente dalla pubblicazione dell'influente trattato di John Locke *Some Thoughts Concerning Education* (1693) e continuato quindi sulle pagine dello *Spectator*, giunse a costituirsi in un

sottogenere letterario autonomo, la cosiddetta *conduct-book literature*, composta allo scopo di istillare nelle giovani menti (nella maggioranza dei casi femminili) i precetti di virtù e di comportamento morale⁴². Questa lunga tradizione di romanzi didattici, originata da due scuole di pensiero diametralmente opposte, eppure singolarmente concordi nel perorare la necessità di una revisione dell'istruzione femminile⁴³, risulta particolarmente significativa nel panorama letterario del secolo. Mentre da un lato veniva sottolineata la necessità di sviluppare nelle donne quegli stessi aspetti razionali che erano privilegiati nell'educazione dei ragazzi e che si contrapponevano all'esaltazione di quanto Mary Wollstonecraft definiva "sexual character"⁴⁴, la seconda costruzione ideologica tendeva a rafforzare un paradigma di soffocamento e mortificazione, secondo il quale se una donna "happens to have any learning, she must keep it a profound secret, especially from the men"⁴⁵. In questa seconda visione l'educazione femminile si trasformava pertanto in un processo di repressione della spontaneità e del desiderio, mentre lo studio (specialmente di materie tradizionalmente maschili quali le lingue classiche) veniva temuto come un empio incoraggiamento a sovvertire quella gerarchia dei generi a cui si riconosceva origine divina⁴⁶.

Tuttavia nel corso del secolo l'accusa di promiscuità e lascivia che aveva macchiato la reputazione di tutte le scrittrici e, per estensione, di quelle donne che avevano dimostrato interesse per lo studio⁴⁷ venne soppiantato dal nuovo modello offerto dal *Blue-stocking circle*, un cenacolo letterario femminile i cui membri, provenienti da diversi strati sociali, erano determinati a mostrare che virtù ed erudizione non erano necessariamente qualità contrapposte. Questa enfasi sulla virtù femminile come chiave per promuovere l'accettazione pubblica di quelle donne che studiavano e che desideravano pubblicare i risultati delle loro ricerche divenne uno dei tratti salienti della nuova episteme. Nel nuovo modello l'istruzione femminile risultò tollerata purché questa fosse accompagnata al rispetto per quel consolidato paradigma femminile che predicava castità, fedeltà e spirito cristiano, oltre che l'osservanza delle attività domestiche tradizionalmente riservate alle donne. Come mostra la testimonianza contemporanea del poeta Thomas Seward, nella seconda metà del XVIII sec. al paradigma repressivo sostenuto da Duncombe si era affiancato un nuovo modello, maggiormente comprensivo per le attività delle studiose: "[h]er sprightly wit no forward pertness spoils; / No self-assuming air her judgement soils; / Still prone to learn, tho' capable to teach, / And lofty all her thoughts, *but humble all her speech*"⁴⁸.

Questa nuova posizione ideologica consentiva a studiose ed esegete di raggiungere quell'espressione pubblica assertiva che tradizionalmente era stata guardata quantomeno con diffidenza. Si noti tuttavia che alla donna erudita era consentito dare voce alle proprie opinioni solo in modo rispettoso e sottomesso, in accordo con quel parlare umile e modesto che spettava alla sua condizione di eterna

apprendista del sapere, a cui il discorso maschile dominante *concedeva* la possibilità di esprimersi. Il desiderio di affermarsi pubblicamente e di imporre la propria visione del mondo comportava un'abiura della modestia femminile che destinava la *literary lady* a essere trasformata in oggetto della curiosità, del ridicolo e persino del disprezzo generale.

Nel suo studio della drammaturgia femminile settecentesca, Jaqueline Pearson sottolinea come la *literary lady* fosse un personaggio ricorrente sulle scene inglesi coeve: “[a]lthough a key issue in contemporary writing about women is education, this is hardly reflected in the drama at all except in the conventional caricature of the pedantic female pretender to learning”⁴⁹. Frances Burney è attenta a riprendere questi stereotipi culturali epocali nella caratterizzazione che essa propone di Lady Smatter e Mrs. Sapient. La prima definizione delle ambizioni culturali delle due aspiranti critiche ci viene data nel corso del I atto da Censor, il quale, nelle sue vesti di portavoce misogino del discorso dominante, ne fornisce una descrizione che rispetta i toni beffardi tipici delle satire coeve. Le competenze letterarie che Lady Smatter si vanta di possedere sono infatti drasticamente ridimensionate dall'anziano signore, il quale minimizza quella educazione di cui la gentildonna si compiace pubblicamente.

CENSOR

I hardly know a more insufferable Being, for having, unfortunately, just *tasted the Pierian Spring*, she has acquired *that little knowledge*, so dangerous to shallow understandings, which serves no other purpose than to stimulate a display of Ignorance.

(I, 201-203).

Peter Sabor rileva in nota alla battuta che il riferimento a “*the Pierian Spring*”, la fonte delle Pieridi, l'altro nome con cui venivano indicate le Muse, rimanda a un distico tratto da *An Essay on Criticism* di Alexander Pope (1711) (CP, I: 13 n. 201). L'erudita allusione di Censor è qui particolarmente significativa in quanto è ipotizzabile che Frances Burney abbia scelto *The Witlings* come titolo della sua commedia basandosi proprio su un altro passo de *An Essay on Criticism*, in cui Pope censura i critici mancati e i mezzi ingegni.

Some have at first for *Wits*, then *Poets* past,
Turn'd *Criticks* next, and prov'd plain *Fools* at last,
[...]
Those half-learned *Witlings*, num'rous in our isle,
As half-form'd insects on the banks of *Nile*;
Unfinish'd things, one knows not what to call,
Their generation is so *equivocal*.
To tell 'em, wou'd a *hundred Tongues* require,
or *one vain Wit's*, that might a hundred tire.

(vv. 36-45)⁵⁰

Nella descrizione di Pope i “witlings” sono creature ibride, dal corpo e dall'ingegno imperfetto e non ancora formato. Il loro mondo è una parodica *reductio ad absurdum* della cultura, un universo di cui l'incompletezza e la superficialità appaiono essere la cifra dominante. Questo senso di imperfezione lamentato da Pope è particolarmente evidente nel corso del IV atto della commedia, incentrato sull'inconcludente riunione letteraria dello ‘Esprit Club’, nel quale, secondo Margaret Anne Doody, “the principles of clutter and anticlimax prevail [...]. [I]nterruption, incompleteness, [...] [e]verything is retarded, deflected. [...] The characters live comfortably in this world of bathos”⁵¹.

La stessa paradossale incompiutezza domina anche la presentazione di Mrs. Sapiant proposta da Censor. La descrizione che l'anziano gentiluomo ci fornisce risulta una geniale parodia della teoria lockiana della *tabula rasa*.

CENSOR

[Mrs. Sapiant] is more weak and superficial even than Lady Smatter, yet she has the same facility in giving herself credit for wisdom; for as Lady Smatter, from the shallowness of her knowledge, upon all subjects forms a *wrong* judgement, Mrs. Sapiant, from extreme weakness of parts, is incapable of forming *any*; but, to compensate for that deficiency, she retails all the opinions she hears, and confidently utters them as her own.

(I, 215-22)

Se vogliamo leggere *The Witlings* come un'opera attinente all'acquisizione e al mantenimento della conoscenza, sarebbe forse possibile leggere il personaggio di Mrs. Sapiant alla luce delle teorie cognitive del tempo. In quest'ottica la caratterizzazione proposta da Censor potrebbe servire da parodia della famosa definizione di *understanding* data da Locke e poi ripresa da Addison: “a Closet wholly shut from light, with only some little openings left, to let in external visible Resemblances, or *Ideas* of things without”⁵². In una geniale revisione della tradizionale *closet scene* comica – qui non più *device* scenico, quanto piuttosto episodio metaforico – Frances Burney ostende questa caratteristica di collezionista di frammenti di conoscenza altrui relegando Mrs. Sapiant nel ripostiglio assieme ai piatti rotti e agli avanzi del pranzo di Mrs. Voluble, metafore dei residui della saggezza di cui è composto il suo bagaglio culturale⁵³.

La satira della conoscenza superficiale tipica dei *witlings* è rappresentata dal poeta Dabler e dall'impetosa Lady Smatter, attraverso i quali Burney introduce una graffiante parodia della cultura della *sensibility*. La satira della falsa erudizione di Lady Smatter – con le sue citazioni inesatte, i *parapraxes* e i malapropismi evidentemente derivati da *The Rivals* di Richard Brinsley Sheridan⁵⁴ – non viene mai depotenziata, né il sentimento del ridicolo viene a perdere la sua carica distruttiva. Come abbiamo

retoriche, come dimostrano l'egoismo economico e l'utilitarismo creativo con i quali i due personaggi commentano nella parentesi scenica fortemente comunicativa fornita dallo *aside* la disgrazia finanziaria abbattutasi su Cecilia.

LADY SMATTER What an unexpected blow! Poor Miss Stanley!
 DABLER 'Tis a shocking circumstance indeed. (*aside*) I think it will make a pretty good Elegy, though!
 LADY SMATTER I can't think what that poor Girl will do! for here is an End to our marrying her!
 DABLER 'Tis very hard upon her indeed. (*aside*) 'Twill be the most pathetic thing I ever wrote! Ma'am, your Ladyship's most obedient. (*aside*) I'll Work while the subject [sic] is warm, nobody will read it with dry Eyes!

(III, 491-99)

Se vogliamo vedere nella commedia un'immagine della società letteraria del tempo, ricostruita attraverso la frequentazione di quei salotti mondani di cui Frances Burney era diventata un'ospite regolare, *The Witlings*, il regno dei 'mezzi ingegni' e dei loro "miniscris" (come li ribattezza genialmente Mrs. Voluble, I, 274), rappresenta un grottesco universo di deformità intellettuale uscito inaspettatamente dalla penna di un'amabile romanziera di successo, uno sgradito specchio di Calibano, nel quale ogni aspirante letterato avrebbe potuto specchiarsi e con rabbia non sarebbe riuscito a riconoscere il proprio volto.

§17.

Sir, the stage not answering my expectations, and the averseness of my relations to it, has made me turn my genius another way.

Eliza Haywood, lettera del 5 agosto 1720

Il manoscritto de *The Witlings* fu trasportato a Chessington dal Dr. Burney (il quale ne aveva organizzato una lettura familiare nella dimora dell'amico Crisp), accompagnato da un biglietto nel quale Frances Burney si scusava con il suo anziano mentore epistolare di non poter essere lei stessa presente, "but you [Samuel Crisp] seem so urgent, & my Father himself so desirous to Carry it to you, that I have given that plan up" (*EJ&L*, III: 342). L'ansietà mostrata dal genitore e da Crisp nei confronti del progetto teatrale di Burney rivela come la *persona* autoriale della scrittrice fosse ormai inscindibilmente vincolata al suo contesto familiare. A differenza di *Evelina*, composto all'insaputa del Dr. Burney nei ritagli di tempo lasciati liberi dalla trascrizione della mastodontica *History of Music* paterna, la fortuna di *The Witlings* era destinata a essere condizionata dallo straordinario

successo che aveva arriso all'opera prima della sua autrice e dalle aspettative che questa aveva inevitabilmente suscitato nel pubblico dei lettori, oltre che nel Dr. Burney stesso. Primo tentativo drammatico di una romanziera in ascesa, riuscita nello spazio di pochi mesi a conquistarsi una collocazione tra i maggiori autori del secolo, la commedia e il prevedibile interesse da questa suscitato devono aver destato l'apprensione di Charles Burney. Le reazioni immediate del musicologo evidenziano infatti un timore per le ineluttabili ripercussioni sociali che la satira dei pretenziosi circoli letterari della capitale avrebbe avuto sulla reputazione della figlia e di riflesso anche sulla propria.

La descrizione della lettura familiare della commedia inscenata a Chessington è contenuta in un illuminante resoconto epistolare inviato alla sorella Frances da Susanna Burney. Come in una vera rappresentazione drammatica, è proprio all'intonazione, all'espressione e alla relazione pragmatica instaurata da Charles Burney con il suo pubblico che spetta il compito comunicativo. Scrive Susanna:

The Witlings – “Good” s.^d Mr. Crisp – “Good – I like the Name – [...] the Milliners Scene & indeed all the first act diverted us *extremely* all round” – “It’s *funny* – *funny* indeed” s.^d Mr. Crisp [...] – the Second Act I think much improved, & its being more compressed than when I first heard it gives to the whole more Zest [...] – The 3^d is charming – and they all went off wth great Spirit [...] *the fourth act was upon the whole that wth. seemed least to exhilarate or interest the audience, tho’ Charlotte laugh’d till she was almost black in the face at Codger’s part, as I had done before her – The fifth was more generally felt– but to own the truth it did not meet all the advantages one could wish – My Father’s voice, sight, & lungs were tired [...] & being entirely unacquainted wth what was coming not withstanding all his good intentions, he did not always give the Expression you meant to be given [...].*

For my own part the Serious part seem’d even to improve upon me by this 2^d. hearing, & made me for to cry in 2 or 3 places – I wish there was more of this Sort – and so does my Father – so, I believe, does Mr. Crisp – however their sentiments you are to hear fully from themselves⁵⁷.

Paradossalmente la lettura familiare tenuta dal Dr. Burney era destinata a rimanere l'unica ‘rappresentazione’ mai concessa alla commedia, soppressa dal dissenso inappellabile del musicologo, il cui disappunto traspare già nella testimonianza di Susanna Burney. In particolare la satira pungente delle debolezze intellettuali e delle idiosincrasie comportamentali dei componenti dello ‘Esprit Party’ contenuta nel quarto atto della commedia sembra aver particolarmente preoccupato il dottore. Dopo aver terminato la lettura dell'inconcludente riunione del circolo letterario, egli aveva infatti mostrato dei segni di stanchezza e di insoddisfazione crescenti, che avevano compromesso l'effetto drammatico dell'ultimo atto.

Mentre le assurdità caratteriali dei personaggi sembrano aver suscitato l'approvazione unanime delle sorelle dell'autrice, le quali “laugh’d till [they were] almost black in the face”, Susanna rileva come sia lei che i due ‘Daddys’ avrebbero

preferito fosse stato dato maggior risalto all'intreccio sentimentale, incentrato sulla contrastata vicenda d'amore tra Beaufort e Cecilia. La preferenza espressa dal pubblico familiare di Burney sembra pertanto rispecchiare quella predilezione epocale per le situazioni patetiche che era stata alcuni anni prima condannata da Goldsmith, il quale aveva ironicamente notato come l'aggiunta di alcune opportune scene commoventi fosse garanzia di un sicuro successo drammatico.

It is only sufficient to raise the Characters a little, to deck our Hero with a Ribband, or give the Heroine a Title; then put in an Insipid Dialogue, without Character or Humour, into their mouths, give them mighty good hearts, very fine clothes, furnish a new sett [sic] of Scenes, make a Pathetic Scene or two, with a sprinkling of tender melancholy Conversation through the whole, and there is no doubt but all the Ladies will cry, and all the Gentlemen applaud⁵⁸.

Alla lettera composta da Susanna Burney intorno al 4 agosto 1779 fa seguito una significativa ellissi epistolare. È ipotizzabile che Frances Burney abbia distrutto con accuratezza tutta la corrispondenza immediatamente successiva alla lettura a Chessington, alla quale fece seguito la decisa ingiunzione paterna ad abbandonare definitivamente ogni progetto teatrale. Le fasi successive di questo divieto possono essere ricostruite indirettamente attraverso le due lettere inviate dall'autrice rispettivamente al padre e a Crisp, entrambe in data 13 agosto 1779⁵⁹.

Nella prima lettera, indirizzata al genitore, l'autrice puntualizza come essa abbia acconsentito ad abbandonare il progetto della commedia esclusivamente in considerazione del danno che la rappresentazione avrebbe potuto arrecare *alla reputazione paterna*, adesso ineluttabilmente associata a quella della figlia e allo straordinario successo da questa riscosso.

I am sure I speak from the bottom of a very honest Heart when I most solemnly declare that upon *your* Account any disgrace would mortify and afflict me *more* than upon my own, – for what ever appears with your *knowledge*, will be naturally supposed to have met with your *approbation*, & perhaps with your *assistance*: – & therefore, though all *particular* censure would fall where it *ought*, upon *me*, – yet any *general* censure of the *whole*, & the *Plan*, would cruelly, but certainly, involve *you* in it's severity.

Of this I have been sensible from the moment my *Authorshipness* was discovered , – & therefore, from that moment, I am determined to have no *opinion* of my own in regard to what I should thenceforth part with out of my own Hands (*EJ&L*, III: 346; tutti i corsivi sono nel testo).

Burney precisa quindi come l'inappellabile disapprovazione dimostrata dal padre le fosse giunta del tutto inaspettata in quanto essa era stata preceduta esclusivamente da segnali favorevoli. L'approvazione disinteressata e le lodi affettuose rivolte da Mrs. Thrle erano state successivamente confermate da “the repeated commendations & flattery of Mr. Murphy” (*EJ&L*, III: 347), un consigliere perfettamente consapevole dei gusti del pubblico, i cui elogi avevano definitivamente

incoraggiato l'autrice al completamento della commedia.

Burney sottolinea inoltre come il plauso riscosso da *Evelina* avesse definitivamente concorso a trasformarla in un'autrice professionista, ben intenzionata a mantenere quella fama e quel successo così inaspettatamente conquistati.

I must be a far more egregious Witling than any of those I tried to draw to imagine you [Dr. Burney] could ever credit that I writ without some remote hope of success *now*, though I literally did when I composed *Evelina*. (*EJ&L*, III: 347)

Pur accettando la decisione paterna, Burney rivendica il valore della commedia da lei composta e dichiara di voler immediatamente intraprendere un nuovo progetto letterario in grado di riscuotere la piena approvazione del genitore. Questa affermazione rivela come il consenso generale avesse ormai incoraggiato l'autrice a cessare di considerare la scrittura un banale, "frivolous amusement" (secondo la definizione con la quale aveva presentato *Evelina*)⁶⁰ e l'avesse convinta a riconoscerla apertamente come l'attività alla quale intendeva dedicarsi interamente.

[T]he best way I can take of shewing that I have a true and just sense of the *spirit* of your condemnation, is not to sink, sulky and dejected, under it, but to exert myself to the utmost of my power in endeavours to produce something less reprehensible. And this shall be the way I will pursue [...] as soon as I have *read* myself into a forgetfulness of my old Dramatis persona, – lest I should produce something else as *Witless* as the last. (*EJ&L*, III: 347)

La lettera inviata da Burney al mentore epistolare Crisp contiene quella che ci sembrerebbe la rivendicazione più risoluta del progetto teatrale annullato, espressa in toni apparentemente affabili, ma in realtà inequivocabili.

The only bad thing in this affair, – is that I cannot take the comfort of my poor friend Dabler, by calling you a *crabbed fellow*, – because you write with almost more kindness than ever; – niether [sic] can I, (though I tried hard) persuade myself that you have not a *grain of Taste in your whole composition* (*EJ&L*, III: 349-50; i corsivi sono nel testo).

Lars Triode, curatore dell'edizione degli *Early Journals and Letters* dell'autrice, ipotizza che le lettere vergate in risposta alla "hissing, groaning, catcalling Epistle" (*EJ&L*, III: 349) inviata congiuntamente da Burney e Crisp siano state seguite da diverse altre epistole, adesso scomparse, forse distrutte per mano dell'autrice oppure andate perdute durante le fasi di compilazione delle edizioni dei diari e delle lettere succedutesi dal 1842 ai giorni nostri (*EJ&L*, III: 351, n. 83). In questa corrispondenza l'autrice avrebbe probabilmente comunicato ai suoi due consiglieri letterari l'intenzione di revisionare *The Witlings* tenendo conto delle osservazioni che le erano state rivolte. Il riferimento a una possibile riscrittura contenuto in una lettera di Samuel Crisp del 29 agosto 1779 conferma l'importanza assunta dal progetto

teatrale per l'autrice, la quale sembrerebbe essere ormai intenzionata a dedicarsi a tempo pieno alla scrittura.

I Observe what You say, that the pursuing *this project is the only Chance You have of bringing out any thing this Year* – & that with *hard fagging perhaps You might do that*. I agree with You, that for *this Year*, You say true – but, my dear Fanny, for God's sake, dont [sic] talk of *hard Fagging* ! It was not *hard Fagging*, that produced such a Work as *Evelina*! (*EJ&L*, III: 352)

L'obiezione mossa da Crisp indica come Burney fosse adesso disposta ad ammettere che la composizione di un'opera letteraria era il risultato di un progetto creativo perseguito consapevolmente e di un impegno esecutivo particolarmente oneroso. La creatività naturale, l'incontenibile "true Sterling Genius" (*EJ&L*, III: 352)⁶¹ di cui *Evelina* era stato il prodotto ed il talento spontaneo che le veniva attribuito da Crisp vengono adesso riconosciuti come il frutto di un lungo apprendistato letterario e come la conseguenza di uno sforzo compositivo perseguito con una decisione, diremmo, professionale.

La lettera di Crisp si conclude con un invito ad abbandonare definitivamente l'agone drammatico per ritornare alla composizione di quelle "little entertaining, elegant Histories, the writer has full Scope [in]" (*EJ&L*, III: 189), genere che fin dall'inizio gli era sembrato maggiormente consono alla penna femminile. Il suggerimento di Crisp di dedicarsi ad un argomento "of so general a Nature" le avrebbe inoltre evitato il biasimo che colpiva quegli autori "descend[ed] to the invidious, & cruel Practice of pointing out Individual Characters & [held] them up to public ridicule" (*EJ&L*, III: 353).

Rimangono a tutt'oggi ancora da chiarire i veri motivi che convinsero Charles Burney e Samuel Crisp dell'inadeguatezza e del certo insuccesso che avrebbe colpito la commedia uscita dalla penna della famosa autrice di *Evelina*. Il rimprovero mosso da Crisp sembrerebbe convalidare l'ipotesi che *The Witlings* contenesse dei riferimenti sgraditi e palesi ad alcuni influenti personaggi dell'epoca tra i quali spiccava Elizabeth Montagu, la quale si sarebbe forse potuta riconoscere nel personaggio di Lady Smatter. Come la presidentessa del fittizio 'Esprit Club', anche la regina delle *Bas-blues* aveva infatti adottato un nipote e lo aveva nominato suo unico erede. Questa coincidenza familiare rendeva particolarmente sospetta la caratterizzazione satirica di Smatter, le cui debolezze caratteriali e l'affettazione culturale avrebbero potuto far sospettare un'impetosa caricatura della Montagu⁶². La plausibilità della supposizione viene confermata anche da Hester Thrale, la quale tuttavia aveva originariamente confidato ad Arthur Murphy come la lettura dei primi due atti della commedia l'avessero convinta "that this rogue [Burney] mean[t] her for *Lady Smatter*"⁶³. In una successiva annotazione diaristica Hester Thrale afferma infatti che i due consiglieri letterari di Frances Burney avevano agito spinti

dal timore di irritare “the female Wits – a formidable Body”⁶⁴.

Che il parere negativo del Dr. Burney fosse legato a inspiegati motivi di natura profonda e non certo transitoria è confermato dal dissenso velato, ma deciso con il quale egli accolse non solo l’ipotesi di un nuovo progetto teatrale, di argomento affatto diverso, prospettato gli dalla figlia per la stagione teatrale successiva, ma ogni tentativo che l’autrice fece nel corso degli anni seguenti di mettere in scena i numerosi *plays* da lei composti nel periodo 1789-1802. Se la censura de *The Witlings* può essere in parte giustificata da delle inopportune coincidenze biografiche tra i protagonisti della commedia e alcune figure reali, la reiterata ostilità dimostrata dal Dr. Burney ci dissuade dal ritenere che la passione drammatica di Frances Burney sia rimasta soffocata da una fatale combinazione di “ill advice and ill luck”⁶⁵. Forse oltre che da generici cattivi consigli e dalla sfortuna, la sistematica repressione della voce drammatica dell’autrice può essere stata in parte provocata anche da quel forte pregiudizio antiteatrale che caratterizza il secolo nel suo complesso e che qui viene incarnato nella figura paterna⁶⁶.

Charles Burney proveniva da una famiglia modesta. Figlio di un musicista, ballerino e pittore, grazie ad abilità musicali veramente notevoli e a uno ritmo di lavoro serratissimo, Burney era riuscito a diventare il maestro di musica più pagato e famoso di tutta Londra. Nel 1769 gli era stato conferito il dottorato in musica a Oxford, al quale era seguito il conseguimento della fama letteraria attraverso la pubblicazione di alcuni fortunati studi di musicologia che erano valsi a spalancargli le porte dei più importanti salotti mondani e culturali del tempo. Attraverso un’applicazione costante e una disciplina personale rigidissima Charles Burney era riuscito a trasformare la sua posizione iniziale di *outsider* sociale non solo in quella, ancora economicamente subordinata, di professionista di successo, ma in quella (molto più onorevole e prestigiosa) di letterato, critico e uomo di scienza⁶⁷. Non molto dissimile per estrazione sociale, settore professionale e persino giovanile sregolatezza sessuale ad attori e attrici, Charles Burney fu sempre ossessionato dalla necessità di preservare quell’accettazione sociale e quella nuova identità professionale che era riuscito duramente a crearsi⁶⁸.

Sicuramente molteplici furono le ragioni che lo spinsero a scoraggiare i tentativi teatrali della figlia. Forse il dottore temeva che la reputazione di Frances Burney sarebbe rimasta irrimediabilmente compromessa dalla frequentazione delle *green rooms* teatrali, ambienti la cui dubbia reputazione era dovuta alla libera mescolanza dei due sessi che qui avveniva. La frequentazione costante del teatro e degli attori sarebbe stata inoltre indispensabile qualora l’autrice avesse voluto assistere alle prove così da verificare e praticare tutte le soluzioni necessarie alla trasformazione di una commedia scritta a tavolino in un *copione recitabile* a teatro. Va inoltre ricordato che sebbene negli ultimi anni del Settecento sia possibile

incontrare numerose drammaturghe le cui opere riscossero notevole successo, senza che per questo la loro reputazione ne risultasse compromessa (si pensi in particolare al caso di Hannah More), l'idea di libertà sessuale fu destinata a rimanere ancora a lungo associata a quelle scrittrici che decidevano di dedicarsi alla composizione drammatica⁶⁹.

A questi motivi di ordine generale credo che sia possibile affiancare il timore personale provato dal Dr. Burney, il quale sospettava che una rinnovata associazione familiare con le scene avrebbe potuto cancellare quell'accettazione pubblica così duramente conquistata e che tuttavia era consapevole essere tanto precaria e mutevole. Il desiderio di Frances Burney di associarsi volontariamente a quel mondo di *social outlaws* e *outcasts* che calcava le scene deve essere sembrato al padre quasi il ritorno di quel rimosso che così accanitamente lottava per esorcizzare, costituendosi dunque in rappresentazione fedele delle implicazioni culturali e ideologiche del pregiudizio antiteatrale settecentesco. Frances Burney sarebbe stata condannata a vedere le sue aspirazioni drammatiche tramutarsi in una danza in catene – “[a] danc[e] with fetters on” appunto, come le aveva prospettato Samuel Crisp (*EJ&L*, III: 238)⁷⁰ – e a passare la vita a comprendere come queste catene fossero fatte anche di tenacissimi legami familiari.

NOTE

¹ Susan G. Greenfield, “‘Oh Dear Resemblance of Thy Murdered Mother’: Female Authorship in ‘Evelina’”, *Eighteenth-century Fiction*, 3, 1991, 320.

² Doody, *Frances Burney*, 66-68.

³ La ricostruzione della vita a Streatam narrata nei resoconti diaristici e nelle lettere composte da Frances Burney nel periodo 1778-82 trova un interessante contrappunto nelle annotazioni lasciate da Hester Thrale, i cui reali sentimenti per i Burney, talvolta sorprendentemente discordanti con quelli professati pubblicamente, sono raccolti in *Thraliana: The Diary of Mrs Hester Lynch Thrale Piozzi*. Un tipico esempio di questa divergenza tra approvazione pubblica e biasimo privato è rappresentato dal giudizio di Hester Thrale su *Evelina*. Riporta Burney: “Mrs. Thrale [...] likes it VASTLY – is EXTREMELY pleased with it [...]. It’s writ by somebody that knows *the top & the bottom – the highest & the lowest* of Mankind” (*EJ&L*, III: 35 n. 12; l’enfasi è nel testo). Questo giudizio è singolarmente capovolto nel diario privato tenuto da Hester Thrale: “I was shewed a little Novel t’other Day which I thought pretty enough [...] it was written by his [Dr. Burney’s] second Daughter Fanny, who must certainly be a Girl of good Parts & some Knowledge of the World too, or She could not be the Author of *Evelina* – flimzy as it is, compar’d with the Books I’ve just mentioned [si riferisce a Richardson, Lennox, Smollett e Fielding]” (*Thraliana*, I: 328-29).

⁴ Cfr. le lodi espresse da Johnson: “I admire her for her observation, for her good sense, for her humour, for her discernment, for her manner of expressing them, and for all her writing talents” (*EJ&L*, III: 154).

⁵ V. *supra*, 61-62.

⁶ La ricostruzione del dialogo secondo la struttura di un copione teatrale è una tecnica frequentemente impiegata nei diari da Burney, la quale talvolta marca il passaggio dalla narrazione alla drammatizzazione attraverso indici verbali, sia diretti (cfr. le formule quali “I think I shall, occasionally, *Theatricalise* my Dialogues” e ancora “I must now write in dialogue fashion”, entrambe impiegate nelle annotazioni diaristiche di pochi giorni precedenti all’incontro con Sheridan, rispettivamente *EJ&L*, III: 146 e 216), sia impliciti. È questo il caso del dialogo sopra riportato, che viene introdotto dalla frase “[j]ust then the door opened, and Mr. Sheridan entered”, la cui funzione è qui rapportabile a quella della didascalia in un copione teatrale. Per ulteriori esempi di una simile indicizzazione, v. inoltre *EJ&L*, II: 170 e 186.

⁷ Oltre ai divieti scritturali contro il travestitismo (*Deuteronomio*), si veda in particolare Tertulliano (*De Spectaculis* e *De cultu feminarum*), San Giovanni Crisostomo e Sant’Agostino. Per la storia sociale e culturale inglese appaiono inoltre particolarmente rilevanti lo *Histriomastix* (1633) di William Prynne e *A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage* (1698) di Jemery Collier. In *Lettre a M. d’Alembert sur les spectacles* (1758) Rousseau così sintetizza: “Quando [le donne] si mostrano pubblicamente per denaro, divengono poco più che prostitute” (cit. in E. Nicholson, “Il teatro: immagini di lei”, in *Storia delle donne. Dal Rinascimento all’età moderna*, a cura di N. Zemon Davis e A. Farge, Roma-Bari, Laterza, 1997, 295). V. inoltre il fondamentale J. Barish, *The Antitheatrical Prejudice*, Berkeley (CA), University of California Press, 1981. Per un’esauritiva disamina del rapporto teatro-romanzo nel secolo successivo che parte proprio dal pregiudizio antiteatrale ricostruito da Barish rimando infine a G. Fink, M. Ascari, A. Calanchi, O. de Zordo, *Le seduzioni della scena. Il teatro e il romanzo tra Otto e Novecento*, Firenze, Le Lettere, 2003.

⁸ La stessa Burney aveva precisato la natura di “frivolous amusement” di *Evelina* nella dedica “To the Authors of the ‘Monthly’ and ‘Critical Reviews’” (*Evelina*, 4), cfr. *supra*, 64.

⁹ V. *supra*, 115.

¹⁰ Cit. in Nancy Cotton, *Women Playwrights in England, c. 1363-1750*, Lewisburg, Bucknell

University Press, 1980, 182.

¹¹ Per una introduzione alla problematica della drammaturgia femminile del primo Settecento, cfr. Jaqueline Pearson, *The Prostituted Muse. Images of Women and Women Dramatists, 1642-1737*, Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf, 1988.

¹² L'incitamento all'indipendenza creativa venne ripreso da Crisp con maggior vigore in una lettera del 19 gennaio 1779: "I would not give a pin for the advice of the ablest Friend, who would not suffer me at last to follow *my own* Judgment, without resentment" (*EJ&L*, III: 239). Appare ironico che a soli pochi mesi di distanza Samuel Crisp dovesse tramutarsi proprio nel portavoce di un dissenso autoritario di cui non dubitò mai l'implicita obbedienza.

¹³ Queste transmodalizzazioni intramodali (Genette, *Palinsesti*, 342-43), di cui esempi paradigmatici sono la riscrittura de *The Country Wife* di William Wycherley compiuta da Garrick (*The Country Girl*, 1766) e l'epurazione delle commedie di Congreve effettuata da Sheridan, vengono così commentate da Mr. Dangle, uno dei personaggi di *The Critic*: "Now, egad, I think the worst alteration is in the nicety of the audience. No double-entendre; no smart innuendo admitted, even Vanburgh and Congreve obliged to undergo a bungling reformation!" (R. B. Sheridan, *The Critic; or, A Comedy Rehearsed*, I. i. 19-21).

¹⁴ V. a questo proposito il fondamentale studio di Straub, *Sexual Suspects*.

¹⁵ Si pensi al caso di Colley Cibber, la cui immagine, rimasta inscindibilmente legata alle sue celebri interpretazioni di *fops* effemminati (da Sir Novelty Fashion di *Love's Last Shift* e Lord Foppington de *The Relapse* a Sir George Brilliant in *The Lady's Last Stake*), non gli permise mai di interpretare un ruolo da eroe tragico (Straub, *Sexual Suspects*, 48-61).

¹⁶ John Duncombe, *The Femeinead; or, Female Genius. A Poem* (1754).

¹⁷ Arthur Murphy era un ospite regolare dei Thrale ed è pertanto plausibile che Burney conoscesse il saggio da lui composto sul genio di Shakespeare. Nelle annotazioni diaristiche l'autrice menziona direttamente le commedie *All in the Wrong* (1761) e *The Citizen* (1763), oltre a *The Grecian Daughter* (1772), la più famosa tra le tragedie composte dal drammaturgo irlandese. Murphy rimase uno degli autori teatrali preferiti da Burney, come dimostra una lettera in francese del 1802 da lei indirizzata al marito Alexandre d'Arblay in cui vengono riassunte alcune sfortunate vicende personali dell'autore che l'avevano particolarmente addolorata (*JL*, V: 210-11). V. inoltre l'Appendice I.

¹⁸ Il resoconto di Burney appare particolarmente interessante per l'attenzione con cui l'autrice si sofferma sulla descrizione dei costumi e delle acconciature adottati dagli interpreti di *The Way to Keep Him* e di *Tom Thumb*, la farsa fieldinghiana scelta come *afterpiece* per la commedia di Murphy. Questo interesse per il registro iconico indica come Burney fosse pienamente consapevole della segnicità extra-verbale propria di una rappresentazione teatrale.

¹⁹ La commedia era stata originariamente edita da C. J. Delery per la sua tesi di Ph. D. (*The Witlings? A Comedy by Frances Burney, A Sister of the Order: An Edition with Supplementary Material*, Ph. D. Thesis, City University of New York, 1989) e quindi era stata inclusa in *The Meridian Anthology of Restoration and Eighteenth-century Plays by Women*, a cura di Katharine Rogers, New York, Meridian, 1994. A distanza di un anno è quindi uscita una nuova edizione, contenuta in *The Complete Plays of Frances Burney*, Vol. I *Comedies*, a cura di P. Sabor (e G. M. Sill), London, Pickering, 1995, 1-101. Tutti i riferimenti alla commedia saranno tratti da quest'ultima edizione (*CP*) e verranno inseriti parenteticamente nel testo. Nelle citazioni, il primo numero, romano maiuscolo, indicherà l'atto, mentre il secondo, arabo minuscolo, la riga. L'edizione della commedia a cura di Sabor non riporta la suddivisione del testo in scene.

²⁰ Deirdre Sauna Lynch, "Counter Publics: Shopping and Women's Sociability", a cura di Gillian Russell and Clara Tuite, *Romantic Sociability. Social Networks and Literary Culture in Britain, 1770-1840*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, 226.

²¹ Nella successiva rappresentazione schematica, l'indicazione tra parentesi tonde indica l'atto durante il quale la funzione attanziale del personaggio è definitivamente invertita.

²² Mrs. Voluble appartiene al *sub-plot* della commedia. Appare pertanto pertinente che la sua espressione di simpatia nei confronti della sventurata Cecilia abbia solo una manifestazione di tipo materiale, riservando le esternazioni sentimentali al livello superiore dei *serious lovers* Cecilia e Beaufort.

²³ Frye, *Anatomia della critica*, 218 e segg.

²⁴ Cit. in Frank Ellis, *Sentimental Comedy: Theory and Practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, 10.

²⁵ Nel seguente schema abbiamo preferito non tradurre in italiano taluni termini inglesi. In particolare, i termini con i quali viene definita l'ambientazione del III e V atto sono rimasti nell'originale. Con *dressing room* si intenda quello che era il *boudoir* di una signora, un salottino arredato, che portava alla camera da letto, in cui era possibile ricevere delle visite. Il *parlour* era invece un salotto di ricevimento informale. Non è stata tradotta anche l'indicazione temporale *supper* usata nel V atto. Il *supper* era un pasto serale successivo alla cena, il cui orario venne sempre più posticipato con l'avvicinarsi della fine del secolo. Si noti inoltre che l'indicazione temporale "mattina" usata per gli atti I e II deve essere intesa come il periodo di tempo che intercorreva tra la colazione e la cena. Pertanto essa non si riferiva esclusivamente alle ore antimeridiane della giornata.

²⁶ Lynch, "Counter Publics", 226.

²⁷ Le Minorities erano uno dei quartieri della City. Attraverso la connotazione onomastica della cliente di Mrs. Wheedle, Burney allude alla necessità provata dalla classe mercantile di 'scimmiettare' (*to ape*, appunto) il tenore di vita e le usanze dei nobili. La mancanza di un'identità di classe indipendente sembra qui essere condannata dall'autrice, la quale caratterizzerà ancor più negativamente il sentimento di vergogna suscitato negli stessi mercanti dall'affiliazione con il mondo degli affari attraverso il personaggio di Belfield in *Cecilia*.

²⁸ Lynch, "Counter Publics", 226.

²⁹ Il riferimento cronologico diventerà centrale nella successiva commedia *A Busy Day* (c. 1801-1802), in cui l'osservanza dell'unità di tempo è segnalata fin dal titolo.

³⁰ Crisp sembra ignorare che una giustificazione dell'interruzione della carriera teatrale di Fielding è da ricercare anche nel Licensing Act del 1737. A questa legge, attraverso la quale si affidava il monopolio della produzione teatrale alle sole due *patent houses* (il Covent Garden Theatre e il Drury Lane Theatre) e si dava avvio al meccanismo censorio nella persona del Lord Ciambellano, senza la cui approvazione nessuno spettacolo poteva venire prodotto, va sicuramente attribuita parzialmente anche l'interruzione della fiorente tradizione drammaturgica femminile di inizio secolo, penalizzata dalla necessità provata dai direttori dei teatri di evitare la messinscena (economicamente avventata) di opere anticonformiste oppure di autori non affermati (come 'naturalmente' era il caso delle donne). È proprio nel Licensing Act del 1737 che può pertanto essere individuata una delle concause che contribuirono a incanalare la produzione letteraria femminile verso il nuovo *genre* del romanzo, reindirizzando radicalmente la carriera di alcune autrici, come ad es. Eliza Haywood. Nel caso di Fielding, la censura governativa divenne ancor più stringente in quanto le farse dell'autore avevano avuto come bersaglio favorito il primo ministro Robert Walpole.

³¹ Per un'introduzione alla polemica tuttora in corso tra 'teatralisti' e 'testualisti' nello studio della cosiddetta 'letteratura drammatica' (genere letterario che, come ci ricorda Marcello Pagnini, risulta "totalmente inventato", v. Marcello Pagnini, "Semiotica del teatro", in *Semiosi. Teoria ed ermeneutica del testo letterario*, Bologna, Il Mulino, 1988, 125) rimandiamo allo studio di M. de Marinis *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1990 e al fondamentale volume collettaneo AA.VV., *Come comunica il teatro. Dal testo alla scena*, Milano, Il Formichiere, 1973, del quale si segnala in particolare il saggio di A. Serpieri, "Ipotesi teorica di segmentazione di un testo teatrale", 11-54 (poi ristampato in *Letteratura e teatro*, a cura di R. Scrivano, Bologna, Zanichelli, 1983, 68-74). Si veda inoltre l'introduzione, sempre di A. Serpieri, a W. Shakespeare, *Amleto*, Milano, Feltrinelli, 1980, 5-19.

³² Serpieri, "Ipotesi teorica di segmentazione", 20.

³³ Serpieri, "Introduzione", *Amleto*, 11-12.

³⁴ Marcello Pagnini, *Pragmatica della letteratura*, Palermo, Sellerio, (1980) 1988, 90. Lo schema, *supra*, è evidentemente indebitato alla teorizzazione proposta in questo studio da Pagnini.

³⁵ Non essendo mai stata messa in scena da una compagnia professionale, nemmeno all'interno dei più recenti Burney revivals, *The Witlings* non ha mai avuto la possibilità di confrontarsi con il palcoscenico. Ugualmente interessanti risultano tuttavia le riflessioni dell'attore Ian Kelly, ingaggiato per due rappresentazioni di *A Busy Day* (Bristol, 1993 e West End, Londra, 2000) per il personaggio di Frank. Riferendosi a queste messinscene, Kelly rileva: "Some problems with the play began to surface; the meandering length of the third act, set in Hyde Park, which feels even longer to a modern audience waiting for their one interval (Fanny was presumably planning several). More importantly, the production highlighted problems with the final act; a problem Fanny shares with all comic writers; making the 'pay-off' [...] and thus keeping the energy going to the end of the play. [...] characters tended to drift in and out for no discernible reason, or stay in fixed relation when their dramatic imperative would be to move. [...] The play ran nearly three hours long at the read-through. In the end, only Act 4 survived uncut into the West End, and Act 5 was shaved down to about half its original length." (Ian Kelly, "'A Busy Day' in the West End", *The Burney Journal*, 5 (2002), 24 e 31-32). Da queste rare testimonianze di attori, e non di critici o di benintenzionati consiglieri, risulta evidente come nel caso di Burney la *vis comica* fosse effettivamente presente. L'impossibilità di revisionare la commedia guidata dai consigli degli interpreti o a seguito dell'esperienza della messinscena (come fu invece il celeberrimo caso de *The Rivals* di Sheridan) ci permette pertanto di analizzare l'opera drammatica dell'autrice esclusivamente come testo teatrale virtuale.

³⁶ È presumibile che il primo atto della commedia sia quello al quale l'autrice abbia potuto lavorare più estesamente. A questo proposito va ricordato come lo stesso Arthur Murphy avesse trovato i primi due atti di *The Witlings* particolarmente accattivanti, v. *supra*, 123-24.

³⁷ Solo recentemente si sono tenute le prime letture pubbliche della commedia. Nel *Burney Letter*, 4, 1 (Spring 1998), Kate Chisholm dà notizia che il 28 e 29 novembre 1997 la Bare Boards Company diretta da Chris Board ha organizzato uno 'staged reading' al Covent Garden di Londra: "The hope is to encourage sponsorship for a full dramatized production of the comedy" (4). Nello stesso numero della rivista, l'autrice informa inoltre che "[i]n early February [1998], The Main Street Theatre in Houston mounted a full-dress, full-length production of the play [...] directed by Rebecca Greene Udden". In quest'occasione, la regista aveva scelto di accorciare leggermente il testo della commedia, la cui durata continuava tuttavia a superare le tre ore. La recensione informa inoltre che "[t]he production ran through March 15" (5). Una serie di brani tratti da *The Witlings* erano stati in precedenza recitati in occasione dell'incontro generale della Burney Society tenutosi l'11 ottobre 1996 (*Burney Letter*, 2, 2 [Fall 1996]). Anche Alan Coveney, regista di *A Busy Day*, auspica una futura messinscena della prima commedia di Burney. In una comunicazione privata, Coveney ci ha spiegato: "I agree with you about *The Witlings*, and I have been working on the text, but as yet I have not exposed it to actors in a reading" (lettera personale del 18 marzo 1997).

³⁸ Doody sottolinea la novità dell'ambientazione prescelta da Burney: "It is hard to convey to the reader unversed in the late eighteenth-century comedy the freshness of the surprise at coming upon an opening like this – the setting is so entirely different from the usual sort" (*Frances Burney*, 77). Deidre Lynch condivide questo entusiasmo, rilevando come il negozio sia investito di una duplice natura: da un lato gineceo e centro di una *sociability* femminile alternativa, dall'altro "news room [...] at the nexus of news culture" in cui "almost all the important pieces of intelligence that move Burney's plot find their way [to]" ("Counter publics", 225-26).

³⁹ Frances Burney non menziona mai la commedia di Molière né nei diari né nelle lettere, ma è ipotizzabile che possa aver conosciuto altre opere che si ispiravano direttamente a *Les femmes savantes*.

⁴⁰ MR. DANGLE: “[Y]ou will not easily persuade me that there is no credit or importance in being at the head of a band of critics, who take upon them to decide for the whole town, whose opinion and patronage all writers solicit, and whose recommendation no manager dares refuse!” (R. B. Sheridan, *The Critic, or A Tragedy Rehearsed*, I. i. 20-24).

⁴¹ V. Sylvia Harstarck Myers, *The Bluestocking Circle. Women, Friendship and the Life of the Mind in Eighteenth-century England*, Oxford, Oxford University Press, 1990, rispettivamente 262 e 282.

⁴² Per un’analisi di Frances Burney come *conduct-book writer*, rimandiamo all’articolo di Joyce Hemlow, “Fanny Burney and the Courtesy Books”, *PMLA*, 65 (1950), 732-61.

⁴³ Si pensi alle posizioni contrapposte assunte dalla conservatrice Hannah More in *Strictures on Female Education* (1799) e dalla femminista Mary Wollstonecraft in *A Vindication of the Rights of Woman* (1792), paradossalmente unanimi nel raccomandare alle donne la necessità di un’educazione basata sulla ragione.

⁴⁴ Mary Wollstonecraft, *A Vindication of the Rights of Woman*, in *Political Writings*, a cura di J. Todd, Oxford, Oxford University Press, 1994.

⁴⁵ La raccomandazione del Dr. Gregory è contenuta nel suo influente manuale educativo *A Father’s Legacy to His Daughters* (London, Cadell, 1814, 37-38).

⁴⁶ V. Hannah More, la quale in *Strictures on Modern Education* ricordava alle donne di non essere scontente con “the post which God has assigned them” (cit. in Jane Spencer, *The Rise of the Woman Novelist. From Aphra Behn to Jane Austen*, Oxford-Cambridge (MA), Blackwell, 1986 (1993), 168).

⁴⁷ Si prenda come esempio paradigmatico di questa tendenza il poema misogino di John Duncombe *The Femininead; or, Female Genius* (1754).

⁴⁸ Thomas Seward, “The Female Right to Literature, in a Letter to a Young Lady, from Florence” (1748), cit. in Harstarck Myers, *The Bluestocking Circle*, 126; l’enfasi è nostra. Il nuovo modello educativo proposto dal cenacolo delle *blue-stocking* trovò la sua sanzione letteraria in *The History of Sir Charles Grandison* di Samuel Richardson. Il romanzo esercitò una rilevante influenza sociale per tutto il corso del XVIII secolo e trasformò il modello educativo seguito da Granfather Shirley per l’istruzione di Harriet Byron in un paradigma dei nuovi criteri formativi che coniugavano una (circoscritta) educazione con il rispetto per le virtù femminili.

⁴⁹ Pearson, *The Prostituted Muse*, 83.

⁵⁰ Alexander Pope, *An Essay on Criticism* (1711), in *The Poems of Alexander Pope*, a cura di J. Butt, London, Methuen, 1980, 145.

⁵¹ Doody, *Frances Burney*, 84 e 86.

⁵² John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding* (1690-1700), Libro I, cap. i, sez. 2 (a cura di P. H. Nidditch, Oxford, Oxford University Press, 1975, 163).

⁵³ L’equiparazione tra la riunione del circolo letterario e la cena a casa di Mrs. Voluble – un parallelo che tende evidentemente a svilire la rilevanza culturale degli incontri dello ‘Esprit Party’ – è sottolineata dalla ripetuta sostituzione del cibo a carta e penna, i tradizionali strumenti del sapere. La richiesta che Cecilia rivolge a Mrs. Voluble per avere un foglio e una penna rimane inasaudita e sostituita da un invito a servirsi liberamente delle vivande con cui è imbandita la tavola: “CECILIA: ‘If you will be so good as to lend me your Pen and Ink once more, I will send another man after [my messenger]’ [...] MISS JENNY: ‘I believe she’s talking to herself’ MRS. VOLUBLE: ‘Yes, she has a mighty way of Musing. I have a good mind to ask her to Eat a bit, for, poor Soul, I dare say she’s hungry enough’ [...] CECILIA: ‘Mrs. Voluble, is your Pen and Ink here?’ MRS. VOLUBLE: ‘You shall have it directly; but pray, ma’am, let me persuade you to Eat a morsel first’” (V, 86-115).

⁵⁴ I malapropismi di Lady Smatter e le sue citazioni inesatte prendono senza dubbio come modello anche il personaggio di Mrs. Heidelberg in *The Clandestine Marriage* di George Colman e David Garrick (1766), una delle commedie di maggiore successo nella seconda metà del XVIII sec. (cfr. Pedicord, *The Theatrical Public*, 198-99), opera che Frances Burney conosceva sicuramente molto

bene. A questo proposito cfr. Appendice I. Per una contestualizzazione della commercializzazione di Shakespeare effettuata da Lady Smatter come corrispettivo basso della bardolatria si veda anche la farsa di James Townley, *High Life Below Stairs*: "LADY BAB: 'I never read but one Book'. KITTY: 'What is your Ladyship so fond of?' LADY BAB: '*Shikspur*. Do you never read *Shikspur*?' KITTY: '*Shikspur*? Who wrote it?'" (II, i).

⁵⁵ V. *supra*, 129 e segg.

⁵⁶ Sarebbe forse possibile rintracciare delle precise fonti 'sentimentali' dei versi di Dabler. Ad esempio il componimento dal titolo apparentemente ironico *An Epitaph on a Fly Killed by a Spider* (III, 391) potrebbe ispirarsi all'episodio di *Tristram Shandy* in cui Uncle Toby libera una mosca rimasta intrappolata oppure ad un episodio contenuto nel poema *Summer* di James Thomson.

⁵⁷ Lettera manoscritta di Susanna Burney a Frances Burney, trascritta in Doody, *Frances Burney*, 92; mia l'enfasi.

⁵⁸ Goldsmith, "An Essay on the Theatre", 213.

⁵⁹ L'intenzionalità della auto-censura epistolare organizzata da Burney sembrerebbe confermata dalla soppressione dell'episodio nei *Memoirs of Dr. Burney* (1832), la biografia paterna nella quale l'autrice ricostruisce gran parte della propria carriera letteraria. Delle quattro commedie e tre tragedie da lei composte, Burney menziona infatti solo brevemente una "pastoral tragedy, of which his daughter [Frances] had shown him [Dr. Burney] the manuscript before her marriage" (probabilmente *Hubert de Vere*), ricusando così quella larga parte della sua produzione letteraria che non venne mai accettata dal padre. V. Burney, *Memoirs of Doctor Burney*, III: 284.

⁶⁰ "To the Authors of the 'Monthly' and 'Critical Reviews'", *Evelina*, 4.

⁶¹ Samuel Johnson, che concordava con questo ridimensionamento del talento femminile, aveva ribadito la spontaneità della scrittura di Burney: "what she is, she is intuitively".

⁶² Doody corrobora questa ipotesi citando una lettera manoscritta di Charles Burney alla figlia nella quale le ricorda come l'unico contrasto che egli avesse avuto in molti anni fosse stato quello con "the Blue Stocking-Club-Party" e la ingiunge alla soppressione definitiva "of the whole piece" (*Frances Burney*, 95). In disaccordo appare invece la storica Sylvia Harstarck Myers, la quale sostiene che *The Witlings* mostra come "Fanny Burney's responses to the bluestocking ladies show a positive feeling and even a sense of solidarity with women who had been singled out for their abilities" (*The Bluestocking Circle*, 257). Più recentemente, l'ipotesi di Doody ha già assunto i termini di un assunto critico, convincendo Deirdre Lynch a vedere la soppressione della commedia come l'opera certa di Charles Burney e Samuel Crisp, i quali "were convinced that the blue-stocking circle headed by Elizabeth Montagu would see themselves as the originals for [the play's] characters" ("Counter Publics", 229).

⁶³ Thrale, *Thraliana*, I: 381. L'idea di Hester Thrale di essere lei stessa servita da modello per Lady Smatter conferma come per la creazione dell'affettata zia di Beaufort Burney si fosse in realtà ispirata a un tipo comune e generale, piuttosto che a un individuo particolare.

⁶⁴ Thrale, *Thraliana*, I: 381 n. 3.

⁶⁵ Questo giudizio è stato espresso da Tara G. Wallace nell'edizione di *A Busy Day* da lei curata (Frances Burney, *A Busy Day*, a cura di T. G. Wallace, New Brunswick (NJ), Rutgers University Press, 1984, 160).

⁶⁶ Per il pregiudizio teatrale espresso da Samuel. Crisp, v. *supra*, 122.

⁶⁷ La relazione di subordinazione sociale intrattenuta da un maestro di musica con i suoi committenti è testimoniata dall'episodio di *The Conscious Lovers* di Richard Steele in cui il virtuoso Bevil ingaggia il maestro Carbonelli "to entertain" l'amata Indiana: "After the sonata is played, BEVIL waits on the Master to the door. BEVIL. 'You smile, Madam, to see me so complaisant to one whom I pay for his visit. Now I won't think it is not enough barely to pay those whose talents are superior to our own (I mean such talents as would become our condition, if we had them). Methinks we ought to do something more than barely gratify them for what they do at our command only because their fortune is

below us.' INDIANA. 'You say I smile: I assure you it was a smile of approbation; for indeed, I cannot but think it is the distinguishing part of a gentleman to make his superiority of fortune as easy to his inferiors as he can' " (II. ii; le enfasi sono mie). L'eccezionalità del comportamento di Bevil verso il musicista è sottolineata attraverso la reiterata allusione alla dipendenza economica che quest'ultimo intrattiene con il suo datore di lavoro – una condizione che di fatto era condivisa da tutti gli artisti – il cui status di *gentleman* lo rende diverso, oltreché superiore, al proprio impiegato.

⁶⁸ Così Kate Chisholm ha ricostruito l'estrazione sociale di James Macburney, il padre di Charles (il quale cancellò le sue origini scozzesi anglicizzando il cognome in Burney): "James junior was lured away from such a respectable career [the legal profession] by his dream of becoming famous as an actor. Before he was nineteen, he eloped with a fifteen-year-old actress [...]. He spent the rest of his life struggling to make enough money as an itinerant actor, musician and portrait painter" (*Fanny Burney*, 3).

⁶⁹ Tra i numerosi aneddoti, celebre è quello riportato da Elizabeth Inchbald, la quale fu invitata da Thomas Harris, il *manager* del Covent Garden Theatre, ad andarlo a trovare per ultimare delle modifiche a una delle sue commedie. La scrittrice ebbe la sorpresa di vedersi aggredita da Harris, alle cui passionali profferte reagì prontamente tirandogli con forza i capelli. "Grazie a Dio non portava la parrucca!", fu l'ironica osservazione con la quale Inchbald commentò in seguito lo sgradito episodio (citato in Ellen Donkin, *Getting into the Act: Women Playwrights in London, 1776-1829*, London, Routledge, 1995, 112). Al riguardo cfr. l'interessante ricostruzione dell'ambiente teatrale inglese di fine secolo compiuta da Claire Tomalin in *Mrs. Jordan's Profession* (1993), New York, Alfred Knopf, 1995.

⁷⁰ V. *supra*, 122.

IL TEATRO E LA CITTÀ: *CECILIA*

Let me counsel you to remember that a lady, whether so called from birth or only from fortune, should never degrade herself by being put on a level with writers and such sort of people.

Frances Burney, *Cecilia*, 1782

§18. I consigli epistolari rivolti dal Dr. Burney alla figlia Frances durante i mesi immediatamente successivi alla soppressione di *The Witlings* erano destinati a risultare profetici. In una lettera composta tra l'agosto e il settembre 1779 il dottore si dichiarava soddisfatto della scelta fatta dall'autrice di ritirare il progetto teatrale e la incoraggiava caldamente a perseguire la strada del romanzo:

[F]or the stage, I w.^d have you very careful, & very perfect – that is, as far as your own Efforts, & the best advice you can get, can make you. In the Novel Way, there is no danger⁻¹.

A distanza di solamente pochi mesi il suggerimento paterno sembra essere già stato colto da Burney, la quale nell'autunno del 1779 dava notizia ai suoi corrispondenti Crisp e Hester Thrale di una nuova impresa letteraria, “in the Novel Way” appunto, inizialmente intitolata *Albinia* e quindi *Cecilia*. Il romanzo, completato con enorme fatica nei due anni successivi, sarebbe apparso sul mercato editoriale il 12 luglio 1782, accolto da un successo di critica eccezionale, tale da renderlo l'opera più significativa nel panorama letterario inglese fino alla pubblicazione de *The Mysteries of Udolpho* di Ann Radcliffe (1794).

Nella sua biografia dell'autrice, Joyce Hemlow parla di *Cecilia* come di un'opera frutto della volontà, dei gusti e delle pressioni emotive a cui il Dr. Burney sottopose la figlia durante gli estenuanti mesi della composizione, “not a spontaneous, but a forced production, written largely because [he] thought that the new author should seize and capitalize on the shining hour of her first success”². A nostro parere l'impronta paterna è evidente non tanto sotto forma dell'ingiunzione

a una composizione rapida e oculata (comprovata tuttavia dagli sfoghi epistolari indirizzati da Frances alla sorella Susanna), quanto piuttosto nel tentativo che Burney fece di inserire, transmodalizzate, all'interno del genere romanzesco quelle abilità drammatiche, da tutti riconosciute e applaudite, e tuttavia considerate improprie nel giudizio del genitore, di cui era adesso pienamente consapevole e alle quali intendeva dare espressione.

Evelina era stato il romanzo dell'apprendistato letterario di un'autrice di insolito talento, la quale aveva prescelto di nascondersi dietro l'artificio epistolare per descrivere attraverso la voce di un'ingenua ragazza di campagna i personaggi ed i luoghi di divertimento del bel mondo della capitale. Il romanzo, simile nella sua struttura a una commedia, era arricchito da numerosi riferimenti (diretti e impliciti) alle scene georgiane, che evidenziavano un forte influsso teatrale.

Al contrario del suo predecessore, copiato in segreto e pubblicato anonimamente, *Cecilia* fu dunque composto sotto lo sguardo vigile ed incalzante di Crisp e del Dr. Burney e con la collaborazione di Hester Thrale, la quale comunicava all'autrice le reazioni in lei suscitate dalla lettura degli episodi che di volta in volta le erano fatti pervenire, in una sorta di 'reading-to-the-moment' dalle fondamentali implicazioni compositive³.

In *Cecilia* le avventure dell'eroina eponima non sono più limitate all'ambiente ricercato dei quartieri alla moda di Londra. Come in *The Wiltings*, i cui personaggi appartenevano alla nobiltà, alla borghesia e alle classi più umili, così anche le vicende di cui Cecilia è protagonista tracciano una sezione in verticale della città che unisce il lusso dei quartieri nobiliari con la miseria dei vicoli più modesti. Altrettanto vari sono i personaggi del romanzo, i quali delineano un panorama umano composito che spazia dai ricchi abitanti del West End ai mendicanti che si aggirano nel labirinto edilizio a Sud del Tamigi. Al rafforzamento della presenza autoriale e all'ampliamento topologico e attoriale si unisce pertanto un'estensione dei riferimenti contestuali, con un conseguente, fondamentale passaggio dall'idea di *teatralità* presente in *Evelina* a quella di *spettacolarità diffusa*⁴.

Rilevante appare l'influenza esercitata sul romanzo da *The Wiltings*, di cui *Cecilia* può essere in parte considerato una trasformazione. Il progetto teatrale fu brevemente resuscitato dall'autrice a seguito di nuovi, pressanti inviti rivoltile nell'inverno del 1780 da Sheridan e Murphy, i quali furono concordi nell'incoraggiarla a portare la commedia sulle scene. Confortata da questi suggerimenti, Burney ipotizzò una revisione completa del IV atto e ideò ulteriori correzioni che avrebbero dovuto in parte ovviare all'implausibile dono di £5.000 con il quale Censor concorre a risolvere le tribolazioni finanziarie dei due innamorati, oltre a evitare definitivamente "the unlucky resemblance" di Lady Smatter a "our female pride of literature" (*D&L*, I: 316).

Dopo una lettera di garbata dissuasione nella quale Crisp rinnovò la disapprovazione già in precedenza manifestata per la commedia (*D&L*, I: 320-23),

l'epistolario non contiene ulteriori menzioni al progetto teatrale. L'annotazione diaristica immediatamente successiva all'epistola di Crisp riporta la data del 7 aprile 1780. All'epoca l'autrice era già da almeno cinque mesi impegnata nella stesura del nuovo romanzo ed è pertanto plausibile ipotizzare che nelle fasi iniziali della composizione di *Cecilia* Burney abbia lavorato alla storia dell'eponima protagonista in parallelo a quella revisione di *The Witlings* di cui aveva fatto menzione a Samuel Crisp. Secondo questa interpretazione sarebbe possibile leggere come un ironico riferimento alla soppressione della commedia orchestrata dal Dr. Burney e da Crisp il passo conclusivo dell'introduzione, poi espunta, a *Cecilia*.

As the fortunate editor of Evelina, I may sometimes, perhaps, admit a ray of that Hope which my first publication wholly obscured from me; yet it shines but faintly, if it shines at all, for I well know that the Success of one work is no security for the safety of another, since not only the annotations of the critics, but even the Approbation of the Friends of the First, frequently prove alike pirnicious [sic] to the second; the one by exciting Expectations unreasonable, the other by previously paving the way for severity of Judgement⁵.

È ipotizzabile immaginare che la seconda opera alla quale Burney si riferisce qui non sia *Cecilia* quanto piuttosto *The Witlings*, lavoro che, sebbene mai reso pubblico, fu di fatto completato immediatamente dopo *Evelina*. Pertanto la “disapprovazione degli amici” a cui si fa cenno dimostrerebbe ancora una volta quanto profondamente l'autrice abbia lamentato l'imposizione paterna, confermando inoltre come il ricordo della commedia l'abbia accompagnata durante le fasi iniziali della composizione del romanzo. A questo proposito rileva correttamente Margaret Anne Doody: “*Cecilia* is a ‘wanted’ novel (as we speak of a ‘wanted’ child), and incorporates at a very deep level the author’s reaction not only to the suppression of *The Witlings*, but to what that suppression means”⁶.

Numerose tracce del progetto teatrale soppresso sono ancora rintracciabili in *Cecilia*. Oltre alla coincidenza onomastica, Cecilia Beverley condivide con la protagonista della commedia numerose tribolazioni contestuali. Entrambe ricche ereditiere, le giovani sono condannate a vedere la loro identità *personale* schiacciata da un'identità *sociale* superimposta. Il denaro è l'elemento strutturante nella Londra pre-capitalista in cui si svolgono le vicende delle due ragazze, scossa da terribili rovesci finanziari (quali il fallimento del tutore di Cecilia) e da catastrofi economiche indotte dallo sperpero più sfrenato (quali il suicidio di uno dei tutori di Cecilia Beverley). È pertanto la ricchezza, vero motore narrativo, a interessare, modificare e distorcere i rapporti che intercorrono tra le protagoniste e gli attori delle due vicende.

Simili risultano inoltre le tribolazioni personali delle due giovani, legate in una contrastata storia d'amore con altrettanti innamorati di estrazione sociale aristocratica, ai quali un divieto familiare impedisce tuttavia di potersi congiungere. L'ostilità di Lady Smatter, provocata dalla rovina finanziaria della protagonista, trova

in *Cecilia* una precisa rispondenza nella reiterata ostinazione con la quale Mr. Delvile si oppone all'unione della sua casata con quella dei Beverley, una ricchissima famiglia destinata all'estinzione qualora il futuro marito di Miss Beverley non acconsenta ad assumere il cognome della moglie in cambio di una favolosa eredità. La specularità tra le vicende de *The Witlings* e quelle di *Cecilia* è completata dall'affinità esistente tra i due *dénouements*. Mentre Cecilia riacquista insperatamente una parte cospicua della fortuna senza la quale non può sposarsi con Beaufort, al contrario Cecilia Beverley rinuncia alla sua eredità, permettendo così al marito di mantenere il proprio cognome.

Due significativi accadimenti biografici interessarono Burney nel lungo biennio in cui fu occupata nella stesura di *Cecilia*. La tristezza provocata dal distacco da Susanna, andata in sposa a Molesworth Philips, un brillante capitano al cui seguito la giovane lasciò la dimora paterna per trasferirsi in Irlanda, fu aggravata dalla lunga malattia che colpì l'autrice durante gli ultimi, estenuanti mesi della trascrizione dei cinque volumi del romanzo. Il Dr. Burney aveva pianificato l'uscita in contemporanea del secondo volume della sua *History of Music* e di *Cecilia*, per i quali si augurava un raddoppiato *battage* pubblicitario. Il dottore si era inoltre adoperato per organizzare la pubblicazione del romanzo presso il suo stesso editore, Thomas Payne della Payne & Cadell di Londra, il quale si era dichiarato disponibile a pagare £250 all'autrice. La cifra superava di gran lunga i proventi raccolti da *Evelina*, al cui grande successo di pubblico non era corrisposto un introito equivalente. L'accordo con Payne sembrava pertanto garantire una maggiore sicurezza e preannunciava guadagni superiori.

La necessità di ultimare le correzioni in tempo per la programmata uscita in contemporanea all'opera musicografica del padre si rivelò un compito stremante per Burney, la quale poteva lamentarsi dell'enorme sforzo fisico al quale era sottoposta esclusivamente con la sorella Susanna⁷. L'estenuante lavoro degli ultimi mesi fu tuttavia premiato dall'ammirazione concordemente dimostrata all'autrice dai suoi consiglieri letterari, i quali notarono con rispetto la maggiore complessità dell'opera e il suo ambizioso disegno. Edward Gibbon, Edmund Burke e gli altri grandi nomi del mondo delle lettere inglesi furono unanimi nel sottoscrivere l'ammirazione del Dr. Johnson per la plausibilità con la quale erano stati tratteggiati i personaggi del romanzo. *Cecilia* rispettava perfettamente i criteri di verosimiglianza, moralità e istruzione sostenuti dall'estetica settecentesca e l'immagine rifratta dallo specchio di Burney⁸ sembrava essere animata dalla vita stessa, come plaudiva Burke.

MADAM,– [...] There are few – I believe I may say fairly there are none at all – that will not find themselves better informed concerning human nature, and their stock of observations enriched, by reading your *Cecilia*. They certainly will, let their experience in life and manners be what it may. The arrogance of age must submit to be taught by you. (*DL*, II: 92-93)

Lo straordinario successo del romanzo doveva ironicamente rivelarsi un pessimo investimento economico per Frances Burney la quale, spinta dall'inesperienza

e dagli ancor meno oculati consigli del padre, aveva avventatamente venduto i diritti all'editore Payne. Gran parte delle £250 con le quali Burney vide ricompensati due anni di lavoro ininterrotto fu investita dal Dr. Burney in obbligazioni che le lasciarono un misero vitalizio, "a well-secured annuity" nelle parole dell'amico Crisp (*DL*, II: 99) che la faceva rimanere ancora dipendente dalla generosità del padre.

If she can coin gold at such a Rate, as to sit by a warm Fire, and in 3 or 4 months (for the real time she has stuck to it closely, putting it all together, will not amount to more, tho' there have been long Intervals, between) gain £250 by scribbling the Inventions of her own Brain – only putting down in black and white whatever comes in her own head, without labour drawing singly from her own Fountain, she need not want money⁹.

Crisp converte la scrittura femminile in un inoffensivo, modesto scribacchiare, un passatempo comodo e piacevole con il quale ingannare le ore passate vicino al fuoco. Come avrebbe di lì a poco memorabilmente chiosato Jane Austen, in fondo "It [was] only Cecilia, or Camilla, or Belinda"¹⁰.

§19. A differenza di *Evelina*, composto in segreto e pubblicato anonimamente servendosi della mediazione del fratello Charles, *Cecilia* si era affacciato sul mercato editoriale senza che alcun mistero circondasse l'identità della sua autrice. In particolare il Dr. Burney aveva fatto in modo che il secondo volume della sua *History of Music* precedesse di soli due mesi l'uscita del romanzo, la cui prossima apparizione era stata pubblicizzata con alcuni mesi di anticipo dall'accorto Payne. Il legame familiare veniva quindi enfatizzato dal dottore, il quale era intenzionato a capitalizzare sul successo che avrebbe prevedibilmente accolto la nuova fatica della figlia.

Particolarmente significativa appare pertanto la formula con la quale Frances Burney decise di presentare il suo secondo romanzo, il cui epitesto così recita:

CECILIA,
OR
MEMOIRS
OF AN
HEIRESS
BY
THE AUTHOR OF *EVELINA*

(*Cecilia*, 1)

Come era già stato in precedenza il caso di *Evelina*, pubblicato in incognito per paura che la rivelazione della connessione familiare potesse offendere il padre, anche *Cecilia* apparve sul mercato editoriale senza che l'identità dell'autrice venisse

associata al cognome paterno. In questo secondo caso la scelta di Burney non sembra tuttavia essere stata dettata dal ritegno e dalla consapevolezza della propria inferiorità letteraria (giustificazioni che rimangono incerte anche nel caso del primo esperimento romanzesco)¹¹, quanto piuttosto da una decisa abiura del proprio contesto sociale che viene ulteriormente rafforzata nell'avvertenza preposta al testo:

The indulgence shewn by the Public to EVELINA, which, *unpatronized, unaided and unowned*, past Through Four Editions in a Year, has encouraged its Author to risk this SECOND attempt.

(*Cecilia*, 3; mio il corsivo)

La dichiarazione di autonomia contestuale pronunciata da Burney comporta inoltre l'abbandono di quella maschera autoriale che era stata utilizzata per *Evelina*, presentato nel rispetto della convenzione coeva come una collezione di lettere originali raccolte e pubblicate dal curatore del volume. Non solo Burney accettava adesso di essere riconosciuta come l'autrice di *Cecilia*, ma rivendicava anche la composizione del precedente romanzo, il primo episodio di quella carriera letteraria che sembrerebbe qui tramutarsi in vera *discendenza familiare*.

Il tema della famiglia e delle implicazioni che il proprio contesto sociale hanno sull'identità e la libertà del singolo, resi evidenti all'autrice dalla soppressione domestica di *The Wiltings*, sono preannunciati, seppur indirettamente, nell'epitesto del romanzo e assurgono a vero nucleo di *Cecilia*. Il primo dei temi fondamentali del racconto è la contrastata storia d'amore tra la ricca orfana Cecilia Beverley e Mortimer Delvile, l'ultimo discendente di un'antica casata nobile il cui fasto (come accadeva con frequenza nell'instabile società medio-georgiana) era stato ridimensionato da una situazione economica non più florida. Il secondo tema fondamentale è la ricerca di indipendenza (sociale, affettiva e personale) che anima Cecilia. Un codicillo apposto alle ultime volontà dello zio obbliga la giovane fino al compimento del ventiduesimo anno di età a risiedere a turno con uno dei suoi tre tutori. Privata della guida dei familiari e ancora nubile, la protagonista si accorgerà che nella società inglese di fine secolo la libertà concessa a una giovane donna da un'immensa ricchezza non solo non rappresenta una garanzia di autonomia e di emancipazione, ma la trasforma addirittura in vittima designata di quegli arrivisti senza scrupoli che mirano al suo denaro.

La sequenza globale del racconto (particolarmente complessa e costruita secondo un succedersi di azioni concatenate, dominate *esclusivamente* da relazioni di causa ed effetto)¹² è rappresentata dall'impossibilità a cui Cecilia è condannata di unirsi con Delvile. Un'inflessibile clausola testamentaria stabilisce infatti che essa può mantenere la sua eredità (e di fatto passarla al marito) solo nel caso in

cui quest'ultimo accetti di prendere il cognome della moglie, tramutandosi di fatto nel continuatore della casata Beverley. Per poter godere della cospicua eredità di Cecilia, Delville dovrebbe cioè abiurare al suo antico e illustre patronimico, in piena opposizione alla volontà del padre, il quale è determinato a ostacolare un'unione che comporterebbe l'estinzione del suo ramo familiare.

Il nodo dell'azione viene presentato in modo apparentemente casuale in apertura al romanzo, a significare l'importanza determinante che questo assumerà nella vita sentimentale e sociale degli attori.

Cecilia [...] had lately entered into the one-and-twentieth year of her age. Her ancestors had been rich farmers in the country of Suffolk, though her father, in whom a spirit of elegance had supplanted the rapacity of wealth, had spent his time as a private country gentleman, satisfied, without increasing his store, to live upon what he inherited from the labours of his predecessors. She had lost him from her early youth, and her mother had not long survived him. They had bequeathed to her £10,000 and consigned her to the Dean of –, her uncle. With this gentleman, in whom, by various contingencies, the accumulating possessions of a rising and prosperous family were centred, she had passed the last four years of her life; and a few weeks only had yet elapsed since his death, which, by depriving her of her last relation, made her an heiress to an estate of £3,000 per annum, with no other restriction than that of annexing her name, if she married, to the disposal of her hand and her riches.

(*Cecilia*, 5-6)

La costruzione attenta del brano, con la successione equilibrata, ma essenziale delle informazioni, preannuncia l'importante compito diegetico riservato da Burney al narratore onnisciente, il quale sollecita sempre le abilità ermeneutiche del lettore ideale e lo invita a decifrare quelle notizie che rimangono nascoste sotto la superficie a prima vista trasparente dell'APPARENZA.

La precisione cronologica del brano preannuncia l'importanza fondamentale che il TEMPO assumerà nella struttura del romanzo. Il narratore ci informa che Cecilia è da poco entrata nel ventunesimo anno di età e che per gli ultimi quattro anni essa ha abitato con uno zio, il Decano di –. Il lettore ideale deve inferire che solo pochi mesi di distanza separano Cecilia dalla maggiore età e quindi dall'acquisizione di quell'eredità che fin dall'inizio sembra essere inscindibilmente legata alla sua identità, al punto da sovrapporvisi e da coincidervi totalmente (si noti che nel breve brano ricorrono almeno undici termini legati all'idea di DENARO)¹³. Non solo Cecilia è una giovane donna (e non più una fanciulla, come era stato il caso di Evelina), ma essa ha passato gli anni formativi dell'adolescenza in compagnia di un abbiente e rispettato membro della comunità, esperienza che l'ha trasformata in una padrona di casa esperta, a conoscenza delle regole di etichetta che regolano la buona società.

Cecilia, though new to London [...], was yet no stranger to company; she had passed her time in retirement, but not in obscurity, since for some years past she had presided at the table of the Dean. [...] [His] parties had taught her to subdue her timid fears of total inexperience, and to repress the bashful feelings of shamed-faced awkwardness; fears and feelings that rather call for compassion than admiration, and which, except in extreme youth, serve but to degrade the modesty they indicate.

(*Cecilia*, 22-23)

In base a una consolidata competenza intertestuale, il lettore ideale è indotto a credere che, a differenza di quelle eroine ingenuie (quale era stata la stessa Evelina) destinate a passare dall'innocenza dell'idilliaco ambiente campestre all'esperienza del brillante mondo cittadino, Cecilia è una giovane già adulta, capace di discriminare e di interpretare correttamente il mondo che la circonda. Burney propone quindi una revisione del classico modello comico di maniera, annullando la contrapposizione campagna-stoltezza/città-consapevolezza, in una contemporanea revisione del *device* economico della Restaurazione, secondo il quale un atto legale impedisce/permette l'unione della *gay couple*.

La breve presentazione fornitaci in apertura al romanzo dal narratore serve inoltre a proporre in retrospettiva il passato di Cecilia (del resto sempre presente sotto forma del restrittivo decreto avuncolare) oltre alla sua situazione attuale, mentre proletticamente ne anticipa quelle traversie sentimentali e finanziarie che ne turberanno il futuro. Sebbene Cecilia discenda da una famiglia di ricchi agricoltori, l'estrazione sociale della ragazza è stata nobilitata dalla dissociazione paterna con il mondo del commercio e del guadagno materiale. Con la morte dello zio, Cecilia è rimasta sola, unica erede di un patrimonio £10.000 (come ci viene comunicato con una precisione che risulterà fondamentale all'interno della storia), oltre che beneficiaria di una rendita annua di £3.000, spettantele però solo nel caso in cui il futuro marito acconsenta a prendere il nome Beverley¹⁴.

Fin dall'inizio l'identità di Cecilia appare pertanto reificata: la clausola testamentaria dello zio (metafora di una più generale legge patriarcale) non le concede infatti di godere lei stessa della ricchezza accumulata dalle generazioni precedenti, ma le permette solo di *trasferirla* al suo futuro marito, trasformando la protagonista in un semplice *canale* ereditario. In realtà la morte dello zio non costituisce alcun guadagno per la ragazza, quanto piuttosto comporta una perdita di individualità e indipendenza, regolate da quelle implicazioni sociali e finanziarie che si accompagnano al mantenimento del cognome paterno.

Evidente è la similitudine tra la situazione familiare di Cecilia e quella di Mortimer Delvile. Venuto a conoscenza del desiderio del figlio di sposarsi, Compton Devile non acconsente a vedere estinto il proprio nome, destinato a scomparire se Mortimer accetta di rispettare il codicillo testamentario del decano e di salvare

quindi l'eredità della futura moglie assumendone il cognome. In entrambi i casi la libertà e l'identità del singolo vengono dominate, schiacciate e modificate dalla presenza o dall'assenza di un segno sociale.

Da un punto di vista topologico, il romanzo è suddiviso in due grandi sezioni che comprendono rispettivamente i volumi da I a V (libri 1-6) e quelli dal VI al X (libri 7-12). Queste due parti, di lunghezza perfettamente uguale, sono ambientate rispettivamente a Londra e nel Suffolk. La tradizionale opposizione CITTÀ-CAMPAGNA è tuttavia rifiutata da Burney la quale connette i due ambienti attraverso i continui spostamenti che vedono impegnata la protagonista del romanzo, definita fin dalle prime battute una "fair traveller" (*Cecilia*, 5).

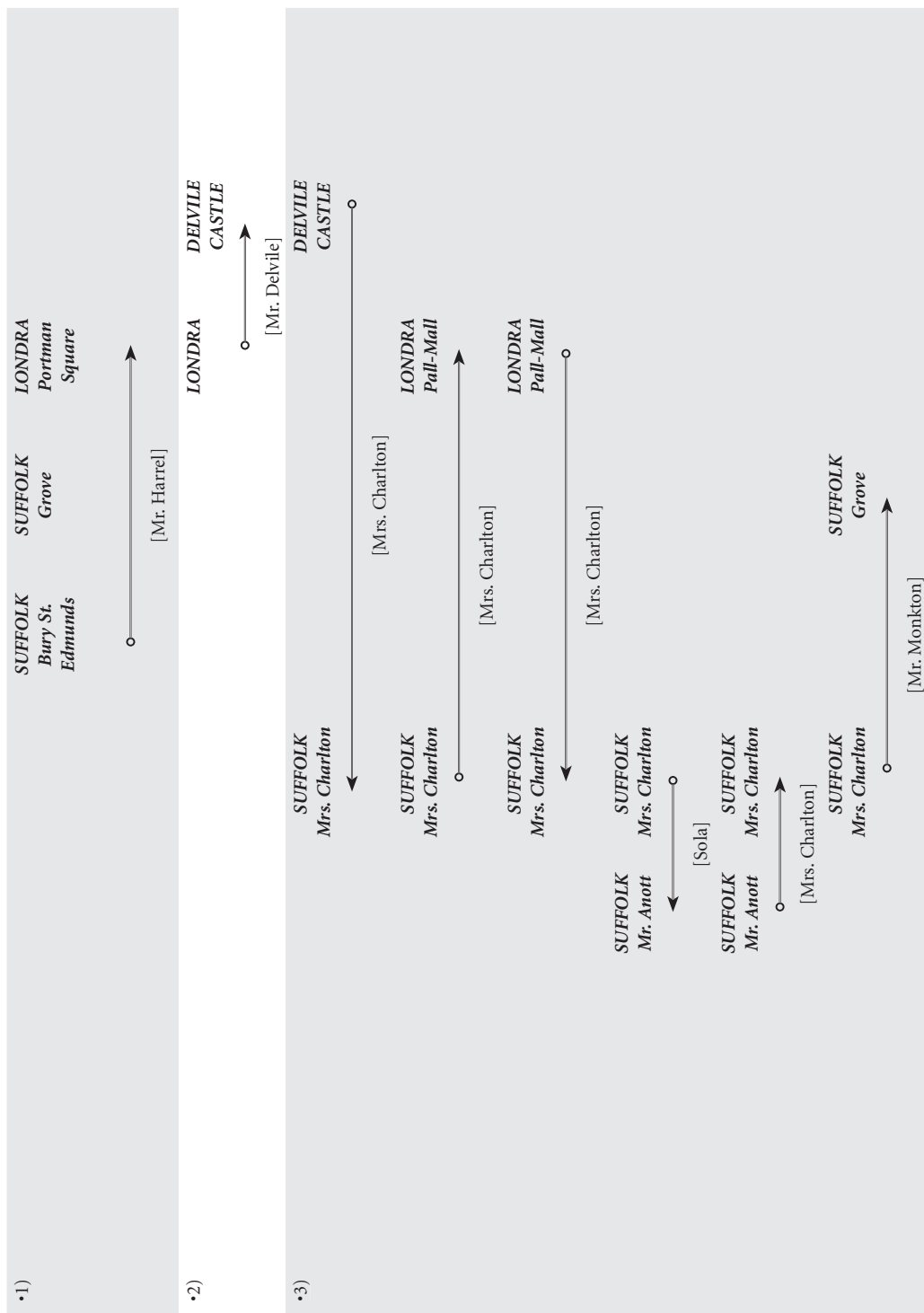
Potremo pertanto tracciare la seguente ripartizione schematica degli spostamenti compiuti dalla protagonista. In parentesi quadra vengono riportati i nomi dei personaggi sotto la cui custodia Cecilia si trova di volta in volta. (Vedi Tavola 3)

Seguendo la suddivisione in volumi e libri in cui è ripartito il romanzo, potremo così integrare la precedente schematizzazione topologica¹⁵.

DIMORE	VOLUMI e LIBRI
Mr. Harrel	Voll. I-III (libri 1-5)
Mr. Delvile	Vol. III (libro 6)
Mrs. Charlton	Vol. IV (libri 7-8)
Mr. Monckton	Vol. V (libro 9, capp. i-vi)
Cecilia	Vol. V (libri 9 [capp. vii-xi]-10)

Immediata appare la rilevanza assunta dal primo soggiorno presso gli Harrel, che si estende per esattamente la metà dei libri di cui è composto il romanzo. In compagnia della coppia di gaudenti coniugi, Cecilia avrà modo di visitare tutti i ritrovi mondani della capitale e di ammirare la ricchezza dagli *eventi spettacolari* che vi hanno luogo. Nel corso di un intrattenimento in maschera organizzato a Portman Square la giovane avrà inoltre modo di conoscere Mortimer Delvile (tema dell'amore), mentre i continui sprechi di Harrel obbligheranno Cecilia a ricorrere a un usuraio, determinandone quindi in larga parte il futuro (tema dell'indipendenza).

La varietà e la complessità degli eventi spettacolari a cui Cecilia assiste o prende parte nel corso della prima sezione del romanzo (libri 1-5) può essere suddivisa secondo una triplice ripartizione che segue la morfologia della locazione in cui hanno luogo i vari eventi, in un ampliamento sempre crescente del contesto sociale interessato in accordo con il passaggio da noi precedentemente rilevato dall'idea di



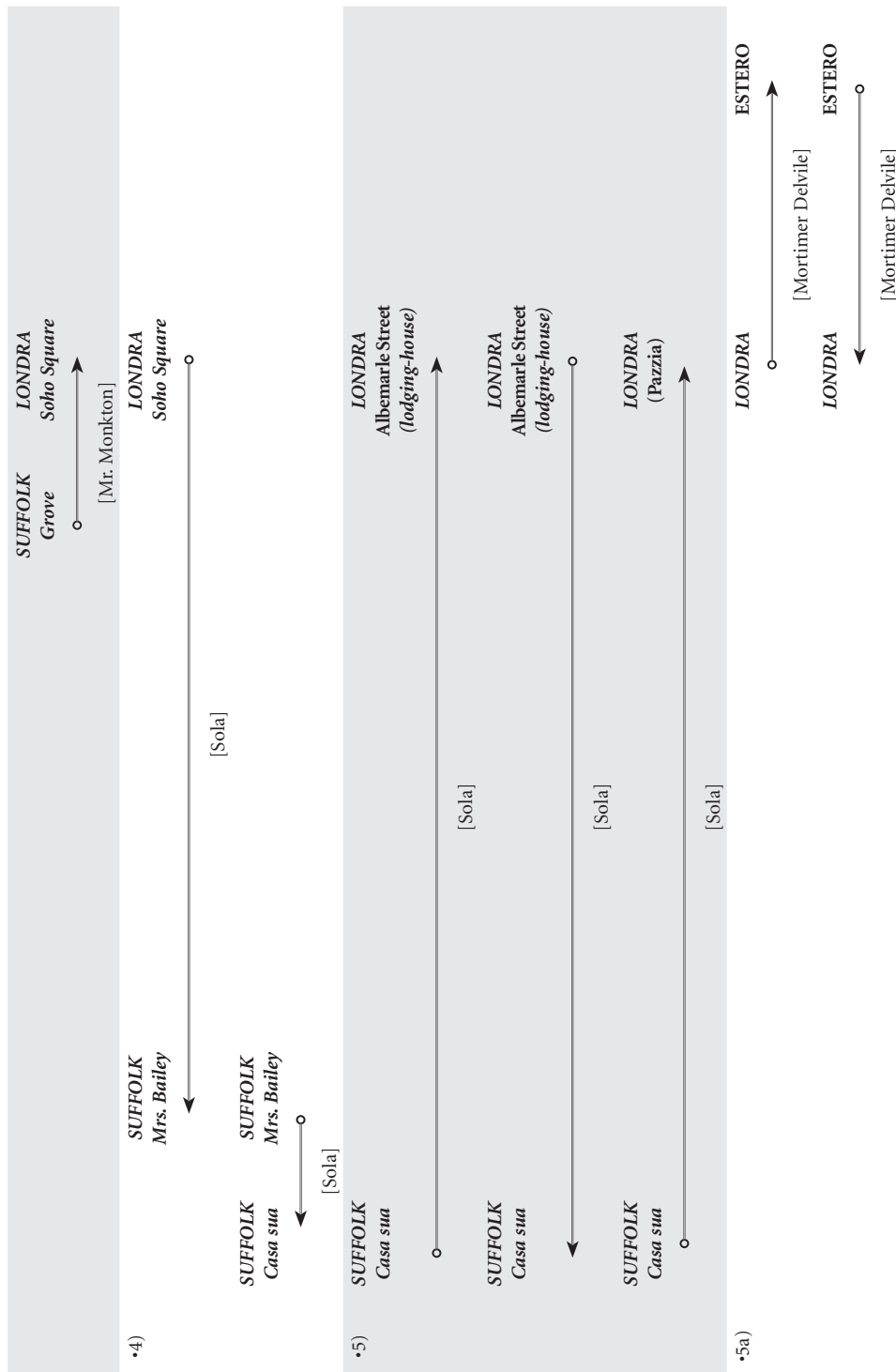


Tavola 3: Ripartizione topologica in *Cecilia*

teatralità (dominante in *Evelina*) a quella di spettacolarità diffusa (che caratterizza invece *Cecilia*).

TEATRO	LUOGO TEATRALE	CITTÀ
Opera House [Haymarket] <i>Artaserse</i> di P. Metastasio	Dimora degli Harrel <i>Masquerade</i>	Asta a casa di Lord Belgrade
Opera House [Haymarket]	Dimora degli Harrel <i>Rout</i>	<i>Mob</i> a Tyburn
	Pantheon	
	Vauxhall	

È importante rilevare come in *Cecilia* l'evento teatrale non sia di per sé significativo, ma lo diventi in quanto occasione durante la quale si estrinseca l'onnipresente teatralità sociale che viene rappresentata nel romanzo. La frequentazione dell'Opera non sarà pertanto importante in base a una relazione transtestuale esplicitiva intrattenuta dallo spettacolo rappresentato con il testo (al punto che nel caso della seconda visita allo Haymarket il narratore tralascia di indicare persino il titolo dell'opera musicale alla quale Cecilia assiste), quanto piuttosto come indice di quella inscindibile fusione tra scena e pubblico, oggetto e soggetto dello sguardo, attori reali e sociali che caratterizzava la Londra georgiana (oltre che il panorama teatrale settecentesco nel suo complesso).

L'isotopia della RECITAZIONE (nella sua accezione di MENZOGNA, ARTIFICIO, ma anche di MASCHERAMENTO) viene sottolineata ripetutamente da Burney nel corso della prima visita all'Opera ("An Opera Rehearsal", *Cecilia*, I, 1, vii) attraverso le precise collocazioni spaziali dei suoi personaggi. Secondo una consolidata pratica contemporanea, Cecilia e Mrs. Harrel "secured themselves a box upon the stage" (*Cecilia*, 61), una delle posizioni maggiormente ambite all'interno del contenitore teatrale, situata direttamente sul palcoscenico, a distanza di soli pochi metri dagli attori. La protagonista e la sua accompagnatrice appaiono pertanto al pubblico degli spettatori sistemati nei loggioni e in platea come situate *oltre l'arco di proscenio*, ovvero al di là di quel diaframma architettonico di recente introduzione il quale assicurava che la rappresentazione da esso incorniciata apparisse fittizia, distante e distaccata agli occhi del pubblico. Mentre la barriera ontologica rappresentata dall'arco di proscenio separava la platea degli spettatori dalle vicende verosimili che avvenivano sul palcoscenico (assicurando la corretta fruizione delle valenze estetico-pedagogiche dell'opera d'arte e permettendo il risvegliarsi del sentimento catartico), Cecilia, Mrs Harrel e il resto degli spettatori seduti nei palchi prestigiosi situati immediatamente sopra gli attori si collocano al

centro del cono visivo del pubblico e diventano l'unico elemento stabile e inalterato su di un palcoscenico in perenne mutamento, trasformato dai rapidi e spettacolari cambiamenti scenici a vista divenuti popolari proprio con il diffondersi del genere operistico nel corso del XVIII sec. Inserendosi all'interno del prospetto scenografico, il pubblico non solo infrange l'autonomia illusiva del quadro scenico, ma *ne diventa parte*, raggiungendo quella con-fusione tra spettatori ed evento rappresentato contro la quale si indirizzarono le riforme di Garrick in Inghilterra, quelle di Riccoboni detto Lelio in Italia e in Francia ed infine di Lessing in Germania¹⁶.

Nell'universo spettacolare di *Cecilia* la gerarchia di potere che separa i committenti dello spettacolo dai suoi artefici viene capovolta. Al termine delle prove di *Artaserse*, gli istrioni sociali si impossessano infatti del palcoscenico, ostendendo quella continuità spettacolare che univa non solo palco e platea, ma la limitata finzione attoriale alla più complessa finzione sociale.

They all, therefore, marched upon the stage, their own party now being the only one that remained.

'We shall make a triumphant entry here,' cried Sir Robert Floyer; 'the very tread of the stage half tempts me to turn actor.'

'You are a rare man,' said Mr. Gosport, 'if, at your time of life, that is a turn not *already* taken.'

'My time of life!' repeated he; 'what do you mean by that? do you take me for an old man!'

'No, Sir, but I take you to be past childhood, and consequently to have served your apprenticeship to the actors you have mixed with on the great stage of the world, and, for some years at least, to have set up for yourself.'

'Come,' cried Morrice, 'let's have a little spouting; ' *'twill make us warm.*

'Yes,' said Sir Robert, 'if we spout to an animating object. If Miss Beverley will be Juliet, I am Romeo at her service.'

(*Cecilia*, 68; mia l'enfasi)

I riferimenti a *As You Like It* e ai temi del travestimento, dell'artificio, del *disguise* introducono la spettacolarizzazione subita da Cecilia, la quale è convertita in un affascinante oggetto nel *mercato della visione* ed il cui corpo reificato (Robert Floyer parla infatti di "animating object") è mutato in un evento spettacolare, secondo una trasformazione perversa dell'occhio indagatore che interpreta i codici emotivi dell'oggetto del suo sguardo tipica dell'episteme settecentesca¹⁷.

During the last dance [*Cecilia*] was discovered by Sir Robert Floyer, who sauntering down fop's alley, stationed himself by her side, and whenever the *figurante* relieved the principal dancers, *turned his eyes from the stage to her face, as better worth his notice, and equally destined for his amusement*¹⁸.

(*Cecilia*, 135; la seconda enfasi è mia)

La spettacolarità sociale ostesa nell'episodio della Opera House è continuata nella complessa morfologia architettonica della dimora degli Harrel in Portman Square, un edificio che l'effettistica domestica tramuta in un vero luogo teatrale. La casa degli Harrel riproduce in miniatura le strutture architettonicamente complesse di quei famosi giardini di divertimento che fungevano da scenario alle serate mondane dei ricchi londinesi. Un "elegant awning" e una scalinata posticcia che conduce verso "a little gallery" in cui viene ospitata "a little orchestra" (*Cecilia*, 100) trasformano lo spazio domestico in una versione ridotta del Vauxhall. La spettacolarità casalinga di *routs* e *masquerades*, articolata in "concert", "ball" e "supper" (*Cecilia*, 321) in parallelo alla ripartizione epocale in *mainpiece* e *afterpiece*, serve a introdurre la pan-spettacolarità sociale di una capitale la cui complessa vita relazionale fatta di visite e ritrovi mondani ricorda una gigantesca rappresentazione a cui si accede attraverso un "ticket". Cecilia scopre con sorpresa che nella complessa struttura sociale della Londra pre-capitalista l'accesso ai ricevimenti privati è assicurato solo dal possesso di un vero e proprio *biglietto di ingresso*, venuto a sostituire il consueto *biglietto d'invito*.

Miss Larolles, turning suddenly to Cecilia, exclaimed, '[...] Do you know Mr. Meadows says he shan't be well enough to go to Lady Nyland's assembly! [...] You shall be there, shan't you?'

'No, ma'am, I have not the honour of being at all known to her ladyship.'

'Oh there's nothing in that,' returned [Miss Larolles], '[...] she'll send you a ticket, and then you can go.'

'A ticket?' repeated Cecilia, 'does Lady Nyland only admit her company with tickets?'

'Oh lord,' cried Miss Larolles, laughing immoderately, 'don't you know what I mean? Why a ticket is only a visiting card, with a name upon it; *but we all call them tickets now*.'

(*Cecilia*, 23-24; mia l'enfasi)

Se il tradizionale spazio domestico della casa è stato tramutato nelle quinte di un luogo teatrale, così la città è diventata a sua volta un enorme palcoscenico¹⁹. Tutte le occasioni di incontro sociale rimandano continuamente all'idea di uno spettacolo ininterrotto: persino l'asta dei beni appartenuti a un nobile fallito si tramuta in un vero evento mondano, al quale si è ammessi esclusivamente per invito. Il compito di istruire l'inesperta Cecilia spetta ancora una volta alla *socialite* Miss Larolles: "All the world will be there; and we shall go with tickets, and you have no notion how it will be crowded" (*Cecilia*, 31).

La stessa processione dei condannati che avanzano da Newgate verso Tyburn si tramuta in un esempio di coreografismo cittadino, in un enorme corteo costruito per soddisfare la sete di spettacolarità ferina della folla vociante.

[Cecilia] had not proceeded far, before she saw a mob gathering, *and the windows of almost all the houses filling with spectators*. She desired her servant to enquire what this meant, and

was informed that the people were assembling to see some malefactors pass by their way to Tyburn.

Alarmed at this intelligence from the fear of meeting the unhappy criminals, she hastily turned down the next street, but found that also filling with people who were running to the scene she was trying to avoid [...].

(*Cecilia*, 176)

Lo spettacolo orrifico dei condannati a morte al quale Cecilia assiste, vera e propria *esecuzione cerimoniale*, rappresentava uno degli aspetti inquietanti e carnevaleschi della vita civica londinese del XVIII sec.²⁰. La folla schiamazzante radunatasi per assistere alla processione dei carri che trasportavano i condannati (simili alle strutture su ruote impiegate per attraversare le città durante i misteri medioevali) anticipa di pochi anni la descrizione del terribile *mob* parigino evocato da Burke²¹. L'intera città e ogni aspetto della sua vita sociale e civile vengono trasformate in scene di uno spettacolo meraviglioso la cui complessità panottica fu descritta a distanza di pochi anni da William Wordsworth:

At leisure let us view, from day to day,
As they present themselves, the Spectacles
Within doors, troops of wild Beasts, birds and beasts
Of every nature, from all climes conven'd;
And, next to these, those mimic sights that ape
The absolute presence of reality,
Expressing, as in mirror, sea and land,
And what earth is, and what she has to shew;
I do not here allude to subtlest craft,
By means refin'd attaining purest ends,
But imitation fondly made in plain
Confession of Man's weakness, and his loves²².

§20. Compito della prima sezione di *Cecilia* è quello di introdurre l'eroina agli eleganti ritrovi mondani della capitale e ai quartieri nobiliari dove abitano i ricchi frequentatori del bel mondo londinese. Il panorama urbano del romanzo non si limita tuttavia alla descrizione delle strade signorili in cui abitano gli Harrel e i Delvile e nelle quali lo stesso Mr. Monckton ha prescelto la sua residenza cittadina. Il narratore segue infatti la giovane ereditiera anche nel corso delle visite caritatevoli che la conducono nelle zone più povere della città. A ogni personaggio del romanzo corrisponde una precisa collocazione spaziale e topografica, nel rispetto di un *decorum* urbanistico che colloca gli appartenenti alle diverse classi sociali nelle aree a loro corrispondenti. Briggs, il rapace tutore di Cecilia, abita nel cuore della City, zona di cui è originario anche il giovane Belfied, figlio di un abbiente mercante, la cui rovinosa ambizione sociale lo trasporta dalla casa nativa in Oxford Road a

una misera soffitta in Swallow Street. La famiglia dei poveri Hill, i volenterosi, ma sfortunati lavoratori di Mr. Harrel, divide un minuscolo alloggio in Fetter Lane, mentre i *lodgings* prescelti da Cecilia per la sua visita in incognito a Londra sono situati in Albemarle Street.

A questa rigida e puntuale ripartizione topologica segue una suddivisione cronologica altrettanto precisa, che può essere chiaramente schematizzata. (Vedi Tavola 4)

L'autrice è attenta a collocare gli eventi secondo i passaggi di una fondamentale progressione cronologica. Fin dall'inizio il TEMPO è indicato con precisione: "Cecilia [...] had lately entered into the one-and-twentieth year of her age" (*Cecilia*, 5). La precisa datazione incipitaria è strettamente collegata alla situazione personale e sociale della protagonista: al compimento del ventiduesimo anno Cecilia entrerà infatti in possesso di £10.000, lasciatele in eredità dal genitore, oltre a diventare beneficiaria di una cospicua rendita annua concessale dallo zio.

L'enormità della somma di cui Cecilia è futura erede è tuttavia ingannevole. In realtà il lascito avuncolare è dipendente da una clausola ferrea: l'assunzione obbligatoria del cognome Beverley da parte del futuro marito della giovane, clausola in apparenza trascurabile, ma che paradossalmente si rivelerà un ostacolo insormontabile. A sua volta la cospicua eredità paterna rimane solo una fortuna fittizia, lentamente erosa dalle pressanti e reiterate richieste di aiuto finanziario rivolte all'ereditiera dal tutore Harrel, un accanito giocatore d'azzardo perseguitato dai creditori. Dal momento che la giovane non è ancora maggiorenne (e quindi di fatto non ancora detentrica del denaro che le è stato lasciato), Harrel la convince a farsi anticipare le somme necessarie da un usuraio, secondo una pratica illegale che Cecilia si impegna tuttavia a onorare al compimento del ventiduesimo anno. Burney è attenta a sottolineare il debito crescente in cui incorre la ragazza, incalzata dalle drammatiche richieste di soccorso rivoltele dal dissipato Harrel, al quale arriva a prestare £9.050, ovvero la quasi totalità dell'eredità paterna. La generosità di Cecilia risulterà tuttavia catastrofica. Nel tentativo di placare le ire del genitore, Mortimer Delville proporrà infatti all'innamorata di rinunciare *in toto* all'eredità dello zio e di sposarlo portando in dote solo le £10.000 lasciatele dal padre, ovvero quell'ingente capitale che è stato imprudentemente consegnato nelle mani di Harrel.

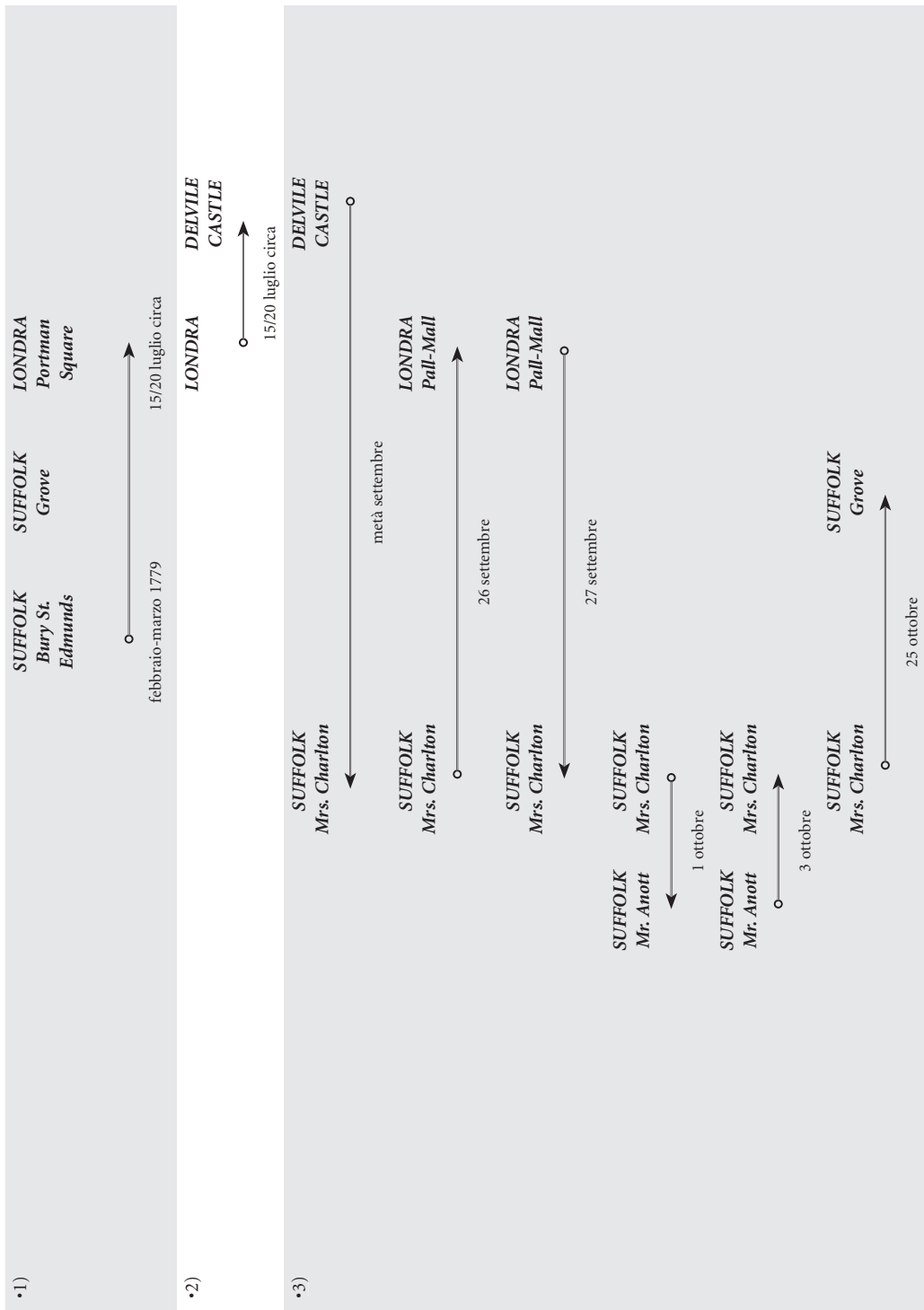
At the proposal of parting with her uncle's fortune, which, desirable as it was, had as yet been only productive with her of misery, her heart, disinterested, and wholly careless of money, was prompt to accede at the condition; but at the mention of her paternal fortune, that fortune, of which, now, not the smallest vestige remained, horror seized all her faculties! she turned pale, she trembled, she involuntary drew back her hand, and betrayed, by speechless agitation, the sudden agonies of her soul!

(*Cecilia*, 804)

È pertanto possibile distinguere all'interno del romanzo tre distinte dimensioni temporali: il TEMPO CRONOLOGICO, il TEMPO ECONOMICO ed infine il TEMPO SOCIALE. Mentre il tempo sociale viene impiegato dall'eroina nello svolgimento di quella beneficenza e di quegli atti caritatevoli ai quali è spinta dalla propria generosità naturale e dagli incoraggiamenti di Albany, il tempo economico è al contrario strettamente legato al trascorrere di quello cronologico. La progressione esponenziale del debito accumulato da Harrel scandisce il passare delle settimane che separano Cecilia dal possesso della sua eredità. Il compimento del ventiduesimo anno, evento che l'eroina attende come inizio dell'agognata indipendenza sociale ed economica, si rivela essere solo il preludio di numerose difficoltà finanziarie. Ormai completamente fallito, Harrel si suiciderà infatti nel corso di un'ultima serata di baldorie al Vauxhall, lasciando ai suoi creditori un breve messaggio: "*To be all paid to-night with a BULLET*" (*Cecilia*, 430).

Una volta libera dai vincoli contestuali costruiti dal testamento dello zio, i quali la obbligavano a lasciarsi guidare dalla volontà dei suoi tutori, Cecilia sembrerebbe finalmente in grado di accettare la proposta di matrimonio di Mortimer. A soli due giorni di distanza dal suo ventiduesimo compleanno la giovane si reca dunque a Londra per unirsi al suo innamorato, ma la cerimonia nuziale è interrotta dall'apparizione di una misteriosa sconosciuta che dopo aver levato un grido si precipita senza dare spiegazioni fuori della chiesa. L'inversione ironica è nuovamente impiegata da Burney nel corso dell'ultimo volume: a distanza di poche settimane dall'acquisto di una casa, Cecilia viene scacciata dagli Eggleston, i suoi co-eredi, del tutto intenzionati a far valere il codicillo testamentario del decano e ad impossessarsi di tutti i beni della giovane, il cui marito non ha ancora di fatto accettato di assumere il cognome Beverley.

La progressione cronologica dell'intreccio viene segnalata attraverso l'espedito della datazione delle diverse epistole di cui la protagonista è autrice o destinataria²³. La sezione del romanzo che va fino al fatidico ventiduesimo compleanno (libri 1-7) è inoltre caratterizzata dalla netta separazione di ogni capitolo, frequentemente segnalata attraverso la formula "The next morning" o "The next day"²⁴. Il capitolo viene perciò a tramutarsi in una microstruttura, contenuta in se stessa dal rispetto dell'unità temporale. L'avanzamento cronologico diventa ancor più preciso dopo il raggiungimento della maggiore età, al punto che è possibile stabilire la progressione quotidiana degli avvenimenti²⁵. Cecilia si sposta dalla campagna alla città secondo un itinerario sempre più vorticoso che continua fino alla celebrazione del matrimonio con Delvile (*Cecilia*, V, 9, xi). L'ultimo libro è rallentato dall'episodio della pazzia della protagonista (un terzo dei dieci capitoli sono dedicati alla sezione, la cui significazione molteplice la rende il climax drammatico dell'intera vicenda), culmine del suo turbinoso vagare, che la trasporta in una corsa senza fine



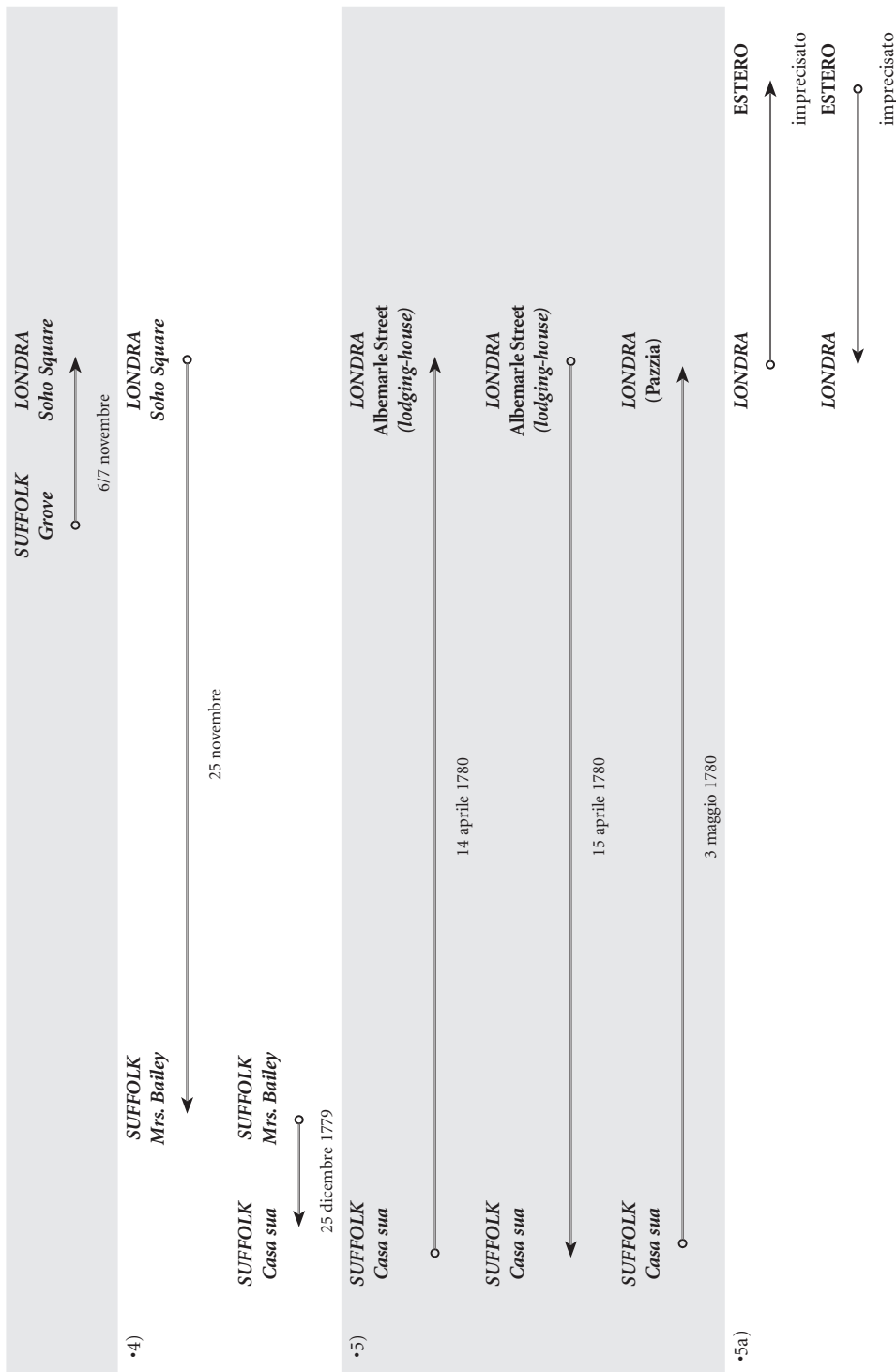


Tavola 4: Ripartizione cronologica in *Cecilia*

per le strade di Londra, secondo un percorso a ritroso che la riconduce attraverso tutti i luoghi visitati in precedenza e che ha termine in un misero negozio di pegni nei quartieri poveri della città.

§21. L'isotopia dell'INVERSIONE, che domina la vicenda di Cecilia, suggerisce una ripartizione attanziale basata sui rapporti di SINCERITÀ e di MENZOGNA intrattenuti dai personaggi del romanzo con la protagonista²⁶.

Adiuvanti	Oppositori
Mr. Monckton ◦→	Mr. Harrel
Henrietta Belfield	Mr. Morrice
Mr. Gosport	Robert Floyer
(Albany)	Mr. Delvile
(Mortimer Delvile)	Mrs. Delvile
Dr. Lyster	Miss Bennett
Mrs. Charlton	Mr. Briggs
Mr. Arnott	

Fin dall'inizio Cecilia viene presentata al lettore come un'eroina atipica: prossima a entrare in possesso di un'ingente eredità che la renderà economicamente indipendente, per una clausola testamentaria la giovane è depositaria e trasmittitrice del cognome paterno. Attraverso un ARTIFICIO legale, Cecilia si affaccia dunque sul brillante mondo di Londra non tanto come una giovane inesperta, quanto piuttosto come un uomo mancato, un "parodic man" (come la definisce perspicacemente Margaret Anne Doody)²⁷. Entrata in contatto con gli allegri e dissipati frequentatori dei salotti della capitale, la protagonista sarà destinata a rendersi conto che la sua incredibile ricchezza la rende la vittima designata delle macchinazioni di coloro i quali la giudicano solo in base al profitto economico che possono trarre dalla sua amicizia o dal suo affetto. L'artificio, l'inganno, la menzogna dominano l'universo di *Cecilia*; azioni e sentimenti sembrano essere stati soppiantati da finzioni, messinscene, che rispecchiano a livello morale la teatralità spettacolare della società nel suo complesso. La progressione prevalente sembra pertanto essere la seguente:

INVERSIONE ◦→ **ARTIFICIO** ◦→ **[SPETTACOLO]**
ROVESCIMENTO
(estetico, morale)

La falsità delle apparenze viene immediatamente indicata a Cecilia dal tutore

Briggs, incaricato di gestire l'ingente patrimonio della giovane e di difenderlo da malintenzionati cacciatori di dote.

'I'll give you some advice. Take care of sharpers; don't trust shoe-buckles, nothing but Bristol stones! *tricks in all things*. A fine gentleman sharp as another man. Never give your heart to a gold topped cane, nothing but brass gilt over. Cheats every where: fleece you in a year; won't leave you a groat; [...] don't mind gold waistcoats; nothing but tinsel, all shew and no substance [...].'

(*Cecilia*, 95-96; mia l'enfasi)

TRICKS, la parola che Briggs ripete continuamente²⁸, sembra rimandare al meccanismo di degenerata inversione che domina la società. Anche i sentimenti subiscono un rovesciamento e gli affetti più cari e di vecchia data si rivelano posticci, artificiali. Priscilla Harrel, la compagna di scuola in compagnia della quale Cecilia si prospettava di trascorrere un soggiorno intimo e cordiale, appare troppo occupata dal suo nuovo ruolo di regina dei salotti mondani per preoccuparsi del baratro economico nel quale sta per essere inghiottito il marito. L'indifferenza della donna e la sua incoscienza provocano il disappunto più vivo della giovane, "Ah Priscilla! [...] how little did I ever expect to see you so much a fine lady!" (*Cecilia*, 30)

Ancor più cocente sarà il disinganno provocato nella giovane dal tradimento di Monckton, un gentiluomo la cui proprietà era confinante con quella del decano. Sposato all'invalida Lady Margaret, un'anziana e tirannica nobildonna ossessionata dalla gelosia, Monckton aveva approfittato della confidenza dimostratagli dalla ragazza per controllarne le azioni e per manipolarne i giudizi, nella speranza che la morte della moglie lo rendesse entro breve libero di risposarsi con la giovane.

Il lettore è fin dall'inizio allertato alle reali intenzioni dell'uomo. Nel corso del primo capitolo il narratore onnisciente rivela infatti come l'apparente amicizia dimostrata da Monckton per Cecilia celi in realtà dei propositi fraudolenti.

He knew that the acquaintance of Cecilia was confined to a circle of friends of which he was himself the principal ornament, that she had rejected all the proposals of marriage which had hitherto been made to her, and, as he had sedulously watched her from the earliest years, he had reason to believe that her heart had escaped any dangerous impression. This being her situation, he had long looked upon her as his future property [...].

(*Cecilia*, 9)

La scoperta delle trame di Monckton comporta non solo una cocente delusione affettiva per la protagonista, ma anche il conseguente cambiamento della funzione attanziale di Mr. Morrice e Miss Bennett, i quali avevano pedinato la ragazza nel corso dei suoi spostamenti londinesi ed erano così riusciti a boicottarne la prima

cerimonia nuziale. La comprensione della colpevolezza dell'intrigante vicino viene marcata dall'impiego reiterato di termini che pertengono al campo semico della VISTA e della PERCEZIONE, in un rimando continuo all'isotopia dell'ARTIFICIO da noi precedentemente ricordata.

Shocked and dismayed, [Cecilia] now *saw*, but *saw* with horror, the removal of all her doubts, and the explanation of all her difficulties, in the full and irrefragable *discovery* of the perfidy of her oldest friend and confidant. [...] The motive of such deep and accumulated *treachery* was next to be sought: nor was the search long; one only could have tempted him to schemes so hazardous and costly; and, unsuspecting as she was, she now *saw into* his whole design. [...] She considered, however, that the matter could not rest here: [Monckton] would demand an explanation, and perhaps, by his unparalleled address, could contrive *to seem* innocent, notwithstanding *appearances* were at present so much against him. [She expected], therefore, some *artifice*, and determined not to be duped by it.

(*Cecilia*, 836-37; mia l'enfasi)

La scoperta degli inganni architettati da Monckton e la relativa inversione della sua funzione attanziale all'interno del quinto e ultimo volume è accompagnata dall'ancor più significativo passaggio da oppositore ad adiuvante che interessa Mrs. Delvile. Inizialmente solidale con il marito nello scoraggiare Mortimer dall'unione con Cecilia, Mrs. Delvile viene convinta dal disinteresse del figlio e dall'affettuoso rispetto mostratole dalla giovane a sostenere il matrimonio della coppia.

Il consenso di Mrs. Delvile è tuttavia raggiunto solo dopo un drammatico confronto tra i giovani innamorati e la donna. La cosiddetta "conflict scene" tra madre e figlio rappresenta il climax drammatico del settimo libro (IV, vii, 6, *Cecilia*, 671-81) e preannuncia il succedersi sempre più incalzante di scene madri che si susseguono nell'ultima parte del V volume: il matrimonio segreto di Cecilia e Delvile (V, 9, xi), la scoperta degli intrighi di Monckton (V, 10, i), il conseguente duello tra quest'ultimo e Mortimer (V, 10, ii) e infine l'arrivo degli Eggleston (V, 10, iii), seguito dallo spostamento dell'eroina a Londra ed infine dalla sua pazzia (V, 10, v-viii).

L'importanza fondamentale dell'episodio viene sottolineata da Burney in una lettera indirizzata all'amico Samuel Crisp, nella quale l'autrice indica il capitolo come "*the scene* for which I wrote the whole book, and so entirely does my plan hang upon it, that I must abide by its reception in the world, or put the whole behind the fire" (*DL*: II; 71; mia l'enfasi). L'affermazione di Burney, con l'accentuazione della natura eminentemente drammatica dell'episodio, da lei definito "scene", sembra particolarmente significativa. È interessante notare infatti come la scena riveli una straordinaria coincidenza fra successione diegetica e successione narrativa, una tecnica, precedentemente impiegata in *Evelina*, attraverso la quale l'autrice aveva inteso sottolineare la relazione formale che legava il testo romanzesco a quello

drammaturgico²⁹. Questa testualizzazione dell'esperienza tende ad annullare l'intervallo temporale esistente tra l'evento narrato e la trascrizione che di questo viene data, implicando "the decreasing of the cognitive space between language and reality, as well as between reader and text"³⁰. Il lettore è avvicinato al testo e vive l'evento sincronicamente, proprio come uno spettatore assiste in prima persona e in tempo reale a un evento teatrale. Evidente appare l'originalità di questa tecnica narrativa, fino ad allora sfruttata in modo esemplare solo nel genere epistolare (e in particolare da Richardson), in cui la scrittura spontanea e la narrazione al presente implicano l'azzeramento della distanza temporale e spaziale che separa il fruitore dall'opera.

Se in *Evelina* la convenzione epistolare aveva permesso la trascrizione non filtrata delle conversazioni dei protagonisti, trasformate nelle battute di un vero dialogo teatrale, in *Cecilia* la presenza costante di un narratore onnisciente rende tuttavia maggiormente complesso il passaggio dalla diegesi romanzesca alla mimesi drammaturgica. Durante l'incontro tra i giovani innamorati e Mrs. Delvile, Burney limita quindi significativamente la presenza del *narratore*, il cui compito viene ricodificato in quello di semplice *descrittore* delle emozioni fisiche, della gestualità e dei movimenti dei personaggi. Invece di soffermarsi sui sentimenti, sui pensieri o sui timori in cui si dibattono gli attori, il narratore ne offre una descrizione puramente esterna. Le diverse *emozioni* diventano pertanto dei *segnî mimici*, mentre le *descrizioni* accentuano la loro natura didascalica e si trasformano in *indicazioni sceniche virtuali*.

Il narratore inizia la descrizione dell'incontro tra gli innamorati e Mrs. Delvile con una precisa collocazione scenica dell'episodio (un "parlour" nella casa di Mrs. Charlton, *Cecilia*, 670), che è seguita dall'attenta esposizione delle relazioni pragmatiche, cinesiche e prossemiche intrattenute dai personaggi. Si noti ancora una volta la costruzione della scena, alla quale possiamo applicare un'osservazione fatta da Konigsberg su *Clarissa*: "Attitudes, movements, spatial relationships, qualities of voice are so specified that the reader envisions the entire scene exactly as it would have occurred in real life"³¹.

<p>At length they were announced, and at length they entered the room.</p> <p>Cecilia, with her utmost efforts of courage, could hardly stand to receive them. They came in together, but Mrs. Delvile, advancing before her son, and endeavouring so to stand as to intercept his view of her, with the hope that in a few instants <i>her emotions would be less visible</i>, said, in the most soothing accents, 'What honour Miss Beverley does us by permitting this visit! [...]'</p> <p>Cecilia courtesied; but depressed by the cruel task which awaited her, <i>had no power to speak</i>; and Mrs. Delvile, finding she still trembled, made her sit down, and drew a chair next to her.</p>	<p>INGRESSO IN SCENA</p> <p>MOVIMENTO</p> <p>MOVIMENTO</p> <p>ESPRESSIONE [volto, mimica delle passioni]</p> <p>INTONAZIONE</p> <p>MOVIMENTO</p> <p>SILENZIO</p> <p>MOVIMENTO</p>
--	---

(*Cecilia*, 671; le enfasi sono mie)

Particolarmente significativo risulta il silenzio pienamente semantizzato di Cecilia, il cui turbamento interiore, provocato dall'aver accettato la proposta di matrimonio di Mortimer in aperto contrasto con il volere dei suoi genitori, si mescola all'orgoglio ferito, nato dalla consapevolezza di aver comunque agito in piena onestà. Le emozioni di Cecilia si avvicendano rapide sul suo volto ed è la vista di questo piuttosto che le parole della ragazza che sembra preoccupare maggiormente Mrs. Delvile.

L'incontro organizzato dalla madre di Mortimer ha come scopo quello di convincere la coppia di innamorati a revocare la promessa di matrimonio che si sono scambiati. In questo suo piano la nobildonna fa particolare affidamento sull'integrità della giovane, alla quale aveva precisato come l'enormità del passo che Mortimer era intenzionato a compiere sarebbe sfociato in un'insanabile rottura con il padre. La rassegnazione di Cecilia trova tuttavia un'inaspettata opposizione nella tenace resistenza offerta da Mortimer, mentre il dialogo tra i tre attori diventa sempre più concitato. Solo la minaccia dell'irrevocabile maledizione paterna sembra far vacillare la pervicacia del giovane, il quale con grande riluttanza acconsente a separarsi per sempre da Cecilia.

'The curses of my father!' repeated [Delvile], starting and shuddering, '[...] Oh speak not such words! to disgrace her, – to be banished by you, – present not, I conjure you, such scenes to my imagination! [...] It shall not be!' cried he, in a transport of rage; 'cease, cease to distract me! – be content, madam, – you have conquered!'

(*Cecilia*, 676-77)

I toni agitati di Delvile e le sue esitazioni sono rappresentate tipograficamente dal succedersi incalzante delle lineette, mentre le parole del giovane risultano sempre paralinguisticamente connotate attraverso l'uso continuo del punto esclamativo, teso a segnalare le modalità di articolazione del discorso. L'indicazione implicita costituita dalla punteggiatura è inoltre esplicitata dalla descrizione dell'intonazione di voce dei personaggi, puntualizzazione che sembra costituire una vera prescrizione registica. Il narratore specifica infatti come il discorso di Delvile venga pronunciato, in rapida successione, "in a tone of the deepest anguish", "with agonizing earnestness" ed infine "in a transport of rage" (*Cecilia*, 676-77), secondo delle indicazioni che corrispondono al vacillante stato d'animo del giovane, ora mosso dalla speranza di riuscire nel proprio compito, ora turbato fino all'esasperazione davanti all'ostinazione materna.

La rinuncia di Delvile introduce la seconda parte dell'incontro, interamente condotto dall'esterno attraverso la descrizione della segnicità mimica dei personaggi. L'iniziale, subitaneo gesto di soccorso porto da Delvile alla fidanzata tremante è accompagnato da una significativa variazione prossemica. Il giovane si sposta dal fianco della madre a quello di Cecilia, in un'ostensione di quei vacillamenti

psicologici ai quali è sottoposto e che lo lasciano combattuto tra devozione filiale e lealtà verso la promessa sposa. Contemporaneamente a questa ipercodificazione cinesica, mano a mano che la presenza di Mrs. Delvile e il rispetto per i genitori di Mortimer costringono Cecilia a tacere, le ellissi verbali, le pause afasiche ed i silenzi significativi diventano sempre più ricorrenti. Il linguaggio verbale è sostituito dall'ostensione somatica, mentre è sulla mimica emotiva che risiede adesso il compito comunicativo.

But Delville, penetrated and tortured, yet delighted at [Cecilia's] sensibility, broke from his mother, and seizing her hand, exclaimed, 'Oh Miss Beverley, if *you* are not happy — [...] That voice, — those looks, —' cried he, still holding her, 'they *speak* not serenity!'

(*Cecilia*, 677; l'enfasi è mia)

Di fronte alla riacquistata fermezza della fidanzata, Delvile si allontana precipitosamente, lasciando libera la giovane di *mostrare* il proprio profondo turbamento. È ancora attraverso un gesto muto, un bacio impresso in silenzio sulla mano di Mrs. Delvile, che Cecilia ostende il suo rispetto per il volere della gentildonna.

But the heroism of Cecilia, in losing its object, lost its force; she sighed, *she could not speak*, tears gushed into her eyes, and kissing Mrs. Delvile's hand *with a look that shewed her inability* to converse with her, she hastened, though scarce able to support herself, away, with the intention of shutting herself up in her own apartment.

But when she came into the hall, she started, and could proceed no further; for there she beheld Delville, who in too great an agony to be seen, had stopt to recover some composure before he quitted the house.

(*Cecilia*, 678; le enfasi sono mie)

La vista di Delvile, il cui volto turbato e il cui corpo scosso dal tremito tradiscono il dolore suscitato in lui dalla separazione con Cecilia, provoca un momento di esitazione nella giovane, la quale riesce tuttavia a procedere di qualche passo senza rispondere alle angosciate domande che le vengono rivolte: "She shook her head, and made a motion with her hand to say no" (*ibidem*). La titubanza di Cecilia non passa tuttavia inosservata a Mrs. Delvile, la quale sa che solo l'immediato distacco dei due giovani permetterà loro di rispettare quella promessa di separazione alla quale hanno acconsentito con così grande riluttanza.

Gli espressivi silenzi di Cecilia, la sua andatura vacillante, il sintomatico rossore che le copre il volto mostrano come l'inconscio linguaggio del corpo comunichi quei sentimenti che il rispetto per Mrs. Delvile le impedisce di esprimere verbalmente. Il narratore onnisciente non descrive né l'ira, né il panico, né il profondo disappunto

che il brevissimo ricongiungimento tra Cecilia e Mortimer provocano in Mrs. Delvile. Alla descrizione dello stato d'animo della donna subentra un significativo vuoto diegetico e il narratore si limita a registrare come il turbamento passionale provato dalla gentildonna *le sia impresso sul volto*. I codici emotivi del corpo sostituiscono ogni verbalizzazione, mentre Mrs. Delvile abbandona precipitosamente la stanza seguita da un unico, terrificante grido di dolore.

<p>Mrs. Delvile now came to the parlour door, and looked aghast at the situation in which she saw them: Cecilia again moved on, and reached the stairs, but tottered, and was obliged to cling to the banister. [...] [T]urning from him, she walked again towards the parlour, finding by her shaking frame, the impossibility of getting unaided up the stairs. [...] Cecilia [sank] into a chair, hid her face against Mrs. Delvile: but, reviving in a few moments, and blushing at the weakness she betrayed, she raised her head [...], then arose, but her knees trembled, and her head was giddy, and again seating herself, she forced a faint smile [...].</p>	<p>MOVIMENTO MOVIMENTO (<i>tottering</i>) GESTO (mano) MOVIMENTO MOVIMENTO GESTO (volto) ROSSORE MOVIMENTO ESPRESSIONE</p>
<p>'Can I bear this!' cried Delvile, 'no, it shakes all my resolution!' [...] 'Hot-headed young man!' interrupted Mrs. Delvile, with an air of haughty displeasure [...].</p>	<p>ARTICOLAZIONE ARTICOLAZIONE</p>
<p>Shame, and her own earnestness, now restored some strength to Cecilia, who read with terror in the looks of Mrs. Delvile the passions with which she was agitated, and instantly obeyed her by rising; but her son, who inherited a portion of her own spirit, rushed between them both and the door [...] and snatching the hand of Cecilia from his mother, exclaimed: 'I cannot, I will not give her up!'</p>	<p>ESPRESSIONE MIMICA DELLE PASSIONI MOVIMENTO MOVIMENTO GESTO (mano) ARTICOLAZIONE</p>
<p><i>Grief and horror next to frenzy at a disappointment thus unexpected, and thus peremptory, rose in the face of Mrs. Delvile</i>, who, striking her hand upon her forehead, cried, 'My brain is on fire!' and rushed out of the room.</p>	<p>MIMICA DELLE PASSIONI GESTO (mano) ARTICOLAZIONE MOVIMENTO GESTO</p>
<p>Cecilia had now no difficulty to disengage herself from Delvile, who, shocked at the exclamation, and confounded by the sudden departure of his mother, hastened eagerly to pursue her; but, upon following her thither, what was his dread and his alarm, when he saw her extended upon the floor, her face, hands, neck all covered with blood!</p>	<p>MOVIMENTO</p>

(*Cecilia* 679-807; le enfasi sono mie)

La scena viene interrotta in questo apice drammatico dall'improvvisa rottura di un vaso sanguigno, che lascia Mrs. Delvile riversa al suolo, completamente coperta di sangue. Dopo averle velocemente procurato dei soccorsi, Cecilia abbandona la stanza ("glided hastily out of the room"), seguita immediatamente da Mortimer,

il quale “followed her quick into the next parlour” (*Cecilia*, 681). L'azione si sposta dunque in un altro appartamento ed è pertanto possibile collocare qui il termine della scena, che del resto coincide anche con la fine del capitolo.

Ci sembra particolarmente rilevante che nell'episodio da lei definito il climax drammatico dell'intero romanzo, Burney abbia scelto di *ostendere* platealmente l'orgoglio di casta provato da Mrs. Delvile. In un estremo tentativo di perorare l'importanza della discendenza familiare, la donna viene infatti letteralmente sommersa dal proprio sangue. Burney sceglie di condensare la lunga diatriba tra i tre personaggi, le crescenti minacce materne e l'incipiente maledizione paterna in un'unica immagine di grande intensità, in un terribile contrappasso *visivo* che rappresenta plasticamente le ansie e i pregiudizi di Mrs. Delvile

Nuovi avvenimenti subentreranno a mitigare la ferrea opposizione della madre di Mortimer, la quale giunge a caldeggiare l'unione tra il figlio e Cecilia. La risoluzione di Mrs. Delvile è provocata dalla decisione dei due fidanzati di rinunciare all'eredità avuncolare, l'ostacolo che impedisce a Mortimer di sposare Cecilia e di mantenere il proprio cognome. La profonda ammirazione suscitata in Mrs. Delvile dall'integrità e dal disinteresse di Cecilia si uniscono all'affetto che la giovane prova per la gentildonna e consentono quindi una riunione conclusiva dei tre personaggi.

Delvile's eyes were full, as he passionately exclaimed: 'This, this is the sight my heart has thus long desired! the wife of my choice taken to the bosom of the parent I revere! be yet but well, my beloved mother, and I will be thankful for every calamity that has led to so sweet a conclusion.'

(*Cecilia*, 827)

L'ostinato rifiuto mostrato da Mr. Delvile non è tuttavia destinato a placarsi e giunge a trasformarsi in una frattura insanabile tra i due coniugi, la cui incomprendimento li convince a passare il resto dei loro giorni separati l'uno dall'altra.

I [Mortimer] left not, however, your fame to a weak champion: my mother defended it with all the spirit of truth, and all the confidence of similar virtue! yet they parted without conviction, and so mutually irritated with each other, that they agreed to meet no more.

(*Cecilia*, 815)

Il matrimonio, celebrato a sole due settimane di distanza dall'episodio, avviene pertanto con l'esclusivo, tenace appoggio materno. Né Mortimer né tanto meno Cecilia decidono di rispettare il categorico divieto alla loro unione pronunciato da Compton Delvile. L'obbedienza al volere paterno e l'incondizionata accettazione

della sua volontà vengono sostituiti dalla devozione, dal rispetto e dai sentimenti di affetto. L'ammirazione che la giovane coppia prova per Mrs. Delvile sostituisce un assenso cieco ed implicito dettato dalla consuetudine sociale e dall'aderenza a una gerarchia familiare. È questa la fondamentale INVERSIONE epistemica descritta in *Cecilia*.

§ 22.

The difficulty of constructing an Epic or Dramatic Fable may appear from the bad success of very great writers who have attempted it.

James Beattie, *Essays on Poetry and Music, as they affect the Mind* (1776)

The upright mind of Cecilia, her purity, her virtue, and the moderation of her wishes, gave her in the warm affection of Lady Delvile, and the unremitting fondness, all the happiness human life seems capable of receiving: – yet human it was, and as such imperfect! she knew that, at times, the whole family must murmur at her loss of fortune, and at times she murmured herself to be thus portionless, tho' an HEIRESS. Rationally, however, she surveyed the world at large, and finding that of the few who had any happiness, there were none without some misery, she checked the rising sigh of repining mortality, and, grateful with general felicity, bore partial evil with chearfullest resignation.

(*Cecilia*, 941)

L'epilogo del romanzo, concluso dall'unione finale dei due sposi, felici insieme, ma privati dell'eredità di Cecilia, era destinato a lasciare insoddisfatti i consiglieri letterari dell'autrice, oltre che la maggioranza del pubblico dei lettori. Fin dalla versione iniziale del romanzo, Burney era rifuggita dall'ideare un affrettato *happy ending* che, attraverso un cambiamento fortuito nella sfavorevole situazione finanziaria di Cecilia e Mortimer, riuscisse a garantire ai giovani sposi oltre a un futuro prospero anche la fruizione dell'ingente eredità della giovane (come era stato invece il caso dell'inaspettata assistenza economica fornita da Censor in *The Witlings*)³². Il rifiuto di utilizzare la “whining end of a modern novel”³³ per la sua opera implicò dunque numerose reazioni di dissenso. Tipiche appaiono le parole del critico della *English Review*, il quale incluse tra i plausi al romanzo una nota di disappunto.

We shall conclude what we have to say on this excellent Novel with just hinting, that had the Eggleston family been represented as more worthy of their good fortune, or had a flaw in the Dean's will enabled Miss Beverley to enter again into possession of her estate, perhaps the conclusion would have left a more pleasing impression on the mind³⁴.

La decisione di Burney di disattendere le attese di giustizia poetica del pubblico, consolidate dalla tradizionale ricompensa finale riservata ai protagonisti dalle teorie drammatiche neoclassiche, sembra avere una duplice motivazione. Da un punto di vista estetico, il finale mesto (rispondente anch'esso all'isotopia dell'INVERSIONE, come segnala l'attento bilanciamento lessicale conclusivo ottenuto dal narratore, il quale appropriatamente giustappone ai termini HEIRESS e CHEARFULL [sic] le apposizioni PORTIONLESS e RESIGNATION) sembra rispondere a un'aderenza totale ai criteri di verosimiglianza narrativa perseguiti dall'autrice, la quale aveva così ribattuto alle obiezioni di Burke: "when is life and nature completely happy or miserable?" (*DL*, II: 139). Da un punto di vista strutturale il ricongiungimento degli amanti, rimasti privi della ricchezza di Cecilia, sembra invece adattarsi al movimento drammatico tipico della tragedia. Se in *Evelina* la vicenda era orchestrata secondo le fasi della commedia, in *Cecilia* la storia sembra al contrario procedere secondo una struttura maggiormente tragica, pervenuta a Burney attraverso le duplici influenze della *she-tragedy* (come riletta nei drammi gotici di fine secolo) e della tragedia sentimentale.

La causalità della scelta explicitaria e la sua rilevanza strutturale è rivelata in una lettera inviata da Burney all'amico Crisp pochi mesi prima della pubblicazione del romanzo. In risposta alle perplessità espresse dal suo mentore epistolare, l'autrice sottolinea la necessità di concludere una "serious history" con un finale di tono appropriato.

With respect, however, to the great point of Cecilia's fortune, I have much to urge in my own defence, only now I can spare no time, and I must frankly confess I shall think I have rather written a farce than a serious history, if the whole is to end, like the hack Italian operas, with a jolly chorus that makes all parties good and all parties happy! [...] Besides, I think the book, in its present conclusion, somewhat original, for the hero and heroine are neither plunged in the depths of misery, nor exalted to UNhuman happiness, more according to real life, and less resembling every other book of fiction. [...] You find, my dear daddy, I am prepared to fight a good battle here; but I have thought the matter much over, and if I am made to give up this point, my whole plan is rendered abortive, and the last page in any novel in Mr. Noble's circulating library may serve for the last page of mine, since a marriage, a reconciliation, and some sudden expedient for great riches, concludes them all alike. (*DL*, II: 80-81; l'enfasi è nel testo)

Pur conferendo il tono dominante alle complicate vicende sentimentali e sociali di Cecilia, gli influssi tragici non rappresentano tuttavia le uniche influenze teatrali presenti nel romanzo. Come già *Evelina* anche *Cecilia* presenta infatti una struttura tripartita, che si dipana secondo una progressiva alternanza di episodi comici, tragici e farseschi, la cui valenza intertestuale (spesso implicita e indiretta per il lettore contemporaneo, ma certamente rivolta alla competenza letteraria del pubblico coevo) rispecchia il composito panorama teatrale dell'epoca³⁵. La prevalenza di un determinato genere all'interno di ogni sezione è inoltre strettamente collegato alla

presenza dei diversi attori, a loro volta suddivisi secondo una triplice classificazione sociale, fedele al principio neoclassico del *decorum*. Come già in Fielding, i personaggi sono indicizzati da un preciso idioletto, che sembra rivelarne, riassumendola, la natura. Ogni livello sociale è infatti caratterizzato da un determinato stile linguistico, così da ottenere la seguente schematizzazione.

CLASSE SOCIALE	STILE
Aristocratici	Linguaggio alto
Mercanti	Linguaggio basso
Operai	Linguaggio basso

Nella prima parte del romanzo, ambientato nel brillante cuore mondano della capitale, Cecilia ha modo di conoscere i protagonisti della vita sociale londinese. La satira di costume sembra pertanto costituire il genere dominante. I personaggi che popolano i brillanti ritrovi dell'alta società sono caratterizzati da idiosincrasie comportamentali, sintattiche e retoriche che rimandano ai tipi drammatici già sperimentati in *Evelina*: lo svagato bellimbusto, il solerte capitano dell'esercito dal vocabolario fortemente francesizzato, la giovane frequentatrice dei salotti mondani dalle iperboliche espressioni di disappunto.

La frequentazione di ritrovi alla moda quali il Vauxhall e il Pantheon, aperti come già rilevato a un pubblico misto composto non solo dalla nobiltà, ma anche da quegli appartenenti alla borghesia abbiente che, dietro pagamento di un modesto biglietto d'ingresso, condividevano gli svaghi delle classi signorili, porta Cecilia in contatto con la classe dei ricchi *cits*. In rispetto alle regole neoclassiche del *decorum* linguistico, Mr. Hobson, Mr. Simkins e Mr. Briggs, il ricchissimo mercante nominato tutore della ragazza, sono caratterizzati da un linguaggio basso, la cui contrapposizione ai toni elevati dei personaggi aristocratici, secondo una formula di evidente derivazione shakespeariana, viene sfruttata da Burney per ottenere effetti comici, come mostra un incontro di affari di cui sono protagonisti Briggs e Delvile.

Cecilia, earnest to have the business concluded, turned to Mr. Briggs, and said, 'Sir, here is pen and ink: are you to write, or am I? or what is to be done?'

'No, no,' said he, with a sneer, 'give it 'other; all in our turn; don't come before his Grace the Right Honourable Mr. Vampus.'

'Before whom, Sir?' said Mr. Delvile, reddening.

'Before my Lord Don Pedrigree,' answered Briggs, with a spiteful grin, 'know him? eh? ever hear of such a person?' [...]

'If your intention, Sir,' cried Mr. Delvile, fiercely, 'is only to insult me, I am prepared for what measures I shall take. I declined seeing you in my own house, that I might not be under the same restraint as when it was my unfortunate lot to meet you last.'

(Cecilia, 753)

La relativizzazione delle pretese aristocratiche di Mr. Delvile operata da Briggs rappresenta un preciso aspetto dell'episteme settecentesca, che un critico ha definito come "il diritto della borghesia commerciale a essere rappresentata, a divenire *soggetto*, se non della politica, del discorso drammatico"³⁶. Attraverso queste tecniche di contrapposizione o di mescolanza Burney delinea un quadro completo della società londinese, definita non solo dalla presenza della sua triplice componente sociale, ma dalla precisa riproduzione dei relativi registri formali (gestuali, linguistici) e pragmatici.

La contrapposizione ricca borghesia/nobiltà impoverita era ormai comunemente rappresentata sulle scene inglesi attraverso le schermaglie dialogiche tra opulenti e onesti mercanti e aristocratici di dubbia moralità, pronti a unirsi alle figlie dei ricchi commercianti per risistemare le loro traballanti finanze. Dalle trame intessute da Feinwell per unirsi alla pupilla del mercante Tradelove in *A Bold Stroke for a Wife* di Susannah Centlivre alla delineazione di Freeport in *The Man of Business* di George Colman (commedie che sono entrambe citate in *Cecilia*)³⁷, Burney aveva sicuramente a disposizione numerosi modelli epocali dai quali poter trarre ispirazione. Ci ricorda infatti Loftis come nel Settecento la figura del mercante avesse subito un processo di effettiva riabilitazione sociale che rispecchiava quelle profonde modifiche sociali che avevano accompagnato l'ascesa dei *moneyed* sui *landed interests*³⁸. La commedia coeva propone quindi numerosi esempi di *intermarriages* tra famiglie nobili e borghesi, ripresi nel romanzo dall'unione tra la protagonista e Mortimer. Come afferma il mercante Mr. Sealand nella sua celebre apologia in *The Conscious Lovers* di Richard Steele (1722): "We Merchants are a Species of Gentry, that have grown into the World this last Century, and are as honourable, and almost as useful, as you landed Folk, that have always thought yourself [sic] so much above us" (IV, i).

Ispirandosi a questi popolarissimi modelli è ipotizzabile che per la creazione dell'idioletto finanziario di Briggs Burney abbia ripreso quello del ricco Mr. Sterling, protagonista della commedia *The Clandestine Marriage* di George Colman e David Garrick (1766). Al pari del vecchio guardiano di Cecilia, Sterling ci viene immediatamente presentato come modellato da una passione dominante.

LOVEWELL

[...] You know your father's temper. – Money (you will excuse my frankness) is the spring of all his actions, which nothing but the idea of acquiring nobility or magnificence can ever make him forgo – and these he thinks his money will purchase.

(I, i)³⁹

Le continue ripetizioni idiomatiche di Briggs (le cui costruzioni grammaticali essenziali, prive di soggetti e congiunzioni, rispecchiano a livello linguistico la sua ossessiva parsimonia), le sue incalzanti e inopportune domande (quali la ricorrente "are warm?" usata come sinonimo di 'sei sufficientemente ricco?', come ad esempio in

Cecilia, 118), la sua maniacale riduzione delle relazioni umane in rapporti economici sembrano essere stati ripresi da Mr. Sterling, come dimostra un breve dialogo tra il mercante e Lovewell, il modesto pretendete di Fanny, la figlia minore del vecchio.

STERLING [...] You are a good boy, to be sure – I have a great value for you – but I can't think of you for my son-in-law. – There's no *stuff* in the case, no money, Lovewell! [...] Add one little round 0 to the sum total of your fortune, and that will be the finest thing you can say to me.

(I,i)⁴⁰

Sterling mostra la stessa consapevolezza della propria enorme ricchezza espressa da Briggs. Nel mondo della City ha infatti avuto luogo una rivoluzione economica antigerarchica, che ha soppiantato una nobiltà di sangue ormai logora con una nuova, incalzante *noblesse de robe*.

STERLING Mind, now, how I'll entertain his lordship and Sir John. – We'll show your fellows at the other end of the town how we live in the city. – They shall eat gold – and drink gold – and lie in gold. – Here cook! butler (*Calling*). What signifies your birth and education, and titles? Money, money, that's the stuff that makes the great man in this country.

(I, i)

Il disprezzo mostrato da Briggs per le aristocratiche connessioni familiari di Delvile (per il quale il vecchio *cit* ricorre agli sprezzanti soprannomi “Spanish Don Ferdinand” e “Don Vampus”, *Cecilia*, 95) sembra inoltre derivare dall'irriverente trasformazione di una ormai inutile dinastia nobiliare in concreto *pedigree* animale operata dal Mr. Sealand⁴¹.

SIR JOHN BEVIL Give me leave, however, Mr. Sealand, as we are upon a treaty for uniting our families, to mention only the business of an ancient house. Genealogy and descent are to be of some consideration in an affair of this sort.

MR. SEALAND Genealogy and descent! Sir, there has been in our family a very large one. There was Galfried the father of Edward, the father of Ptolemy, the father of Crassus, the father of Earl Richard, the father of Henry the Marquis, the father of Duke John –

SIR BEVIL What, do you rave, Mr. Sealand? – all these great names in your family?

MR. SEALAND These? Yes, Sir. I have heard my father name 'em all, and more.

SIR BEVIL Ay, Sir? and did he say that they were all in your family?

MR. SEALAND Yes, Sir, he kept 'em all. He was the greatest cocker in England. He said Duke John won him many battles, and never lost one.

SIR BEVIL Oh, Sir, your servant! you are laughing at my laying any stress upon descent; but I must tell you, Sir, I never knew anyone but he that wanted that advantage turned into ridicule.

MR. SEALAND And I never knew anyone who had any better advantages put that into his account.

(IV, ii)⁴²

Gli scontri tra Briggs e Delvile ricoprono dunque più che una funzione comica: servono a collegare i personaggi del romanzo a determinate tipologie drammatiche, ponendoli in relazione a un preciso contesto letterario che, nel rispetto delle teorie estetiche neoclassiche, serva a evidenziarne l'universalità.

La ricodificazione del nobile Mr. Delvile in oggetto di comicità e ridicolo rimanda inoltre alla presenza di elementi farseschi in *Cecilia*. L'esagerata fisicità di Mr. Morrice, il volenteroso avvocato con il quale Cecilia fa conoscenza a casa di Mr. Monckton, ricorda quelle spericolate acrobazie sceniche rese popolari nei teatri inglesi da Arlecchino e dagli altri personaggi della commedia dell'arte (spesso utilizzati per spettacolari *afterpieces*). Gli spettacoli pantomimici, definiti da Richard Bevis "the quintessential Georgian entertainment"⁴³, giunsero in Inghilterra a seguito dell'arrivo sul suolo inglese degli attori della *comédie italienne*, i quali, dopo i larghi consensi ottenuti in Francia, crearono in Inghilterra una forma ibrida di intrattenimento *mutò* interamente basata sul virtuosismo gestuale dei protagonisti. Sviluppatisi velocemente in forma autoctona, il genere trovò il suo promotore in John Rich, il quale produsse una serie di spettacoli di enorme successo prima presso il Lincoln's Inn Fields e quindi al Covent Garden (di cui fu direttore artistico nel periodo 1732-1761), tra i quali spiccano *Harlequin Dr. Faustus* (1723) e *Harlequin Sorcerer* (1725). Lo stesso Garrick fu costretto a fronteggiare il successo di Rich producendo una serie di spettacoli pantomimici al Drury Lane, il cui protagonista Henry Woodward divenne uno degli attori più popolari del secolo⁴⁴. Ricorda Roberto Tessari:

All'estimenti fortunatissimi [...] decretarono il trionfo ed instaurarono la moda di una forma di divertimento fondata sull'accattivante di trame magico mitologiche; sostenuta, all'occorrenza, dal supporto di 'meraviglie' scenografiche; [...] confortata dal contributo di musica e canzoni sparse. E, soprattutto, concepita per esaltare un'arte attoriale culminante nell'effettistica di lazzi senza parole [...]⁴⁵.

Burney sembra ricorrere alle componenti mimiche e coreografiche delle *harlequinades* per la descrizione della straripante e incontenibile gestualità di Morrice il quale salta, corre, si agita, indaffarato in un moto perpetuo che ricorda proprio i passi di una coreografia (e non a caso il suo nome rimanda infatti alla *morris dance*).

Not a word more said Mr. Morrice, bur scampered out of the room. [...] [Cecilia] had hardly concluded [her relation] before again, and quite out of breath, [Morrice] made his appearance. 'I hope, Sir,' said Mr. Harrel, 'you have not given yourself the trouble of going to [Sir Robert's]?'

'No, Sir, it has given me nothing but pleasure; a run these cold mornings is the thing I like best.' [...] The matter was now settled in a few minutes, and having received his directions, and an invitation to dinner, *Morrice danced off, with a heart yet lighter than his heels*.

Morrice [...] with a sudden spring which made the whole room shake, jumped over [the sofa] into the vacant space himself [...].

(*Cecilia* 49-51 e 83; mia l'enfasi)

Due personaggi fungono da guida alle complessità sociali e mondane che Cecilia si trova a fronteggiare. Mr. Gosport, il primo dei due adiuvanti, illustra a Cecilia le regole che arbitrano gli eleganti ritrovi pubblici ed è pertanto maggiormente legato ai toni ironici della satira di costume. Gosport, la cui funzione è paragonabile a quella classica del *didascalo*, presenta a Cecilia una galleria delle sue nuove conoscenze londinesi, da lui ripartite in categorie secondo una suddivisione che rispecchia la passione dominante ciascun personaggio.

The TON misses, as they are called, who now infest the town, are in two divisions, the SUPERCILIOUS, and the VOLUBLE. The SUPERCILIOUS, like Miss Leeson, are silent, scornful, languid, and affected, and disdain all converse but with those of their own set: the VOLUBLE, like Miss Larolles, are flirting, communicative, restless, and familiar, and attack without the smallest ceremony, every one they think worthy of their notice. But this they have in common, that at home they think of nothing but dress, abroad, of nothing but admiration, and that every where they hold in supreme contempt all but themselves.

(*Cecilia*, 40)

Durante la prima visita allo Haymarket, Cecilia ha invece modo di incontrare per la prima volta Albany, un vecchio eccentrico che vaga per la città cercando di risvegliare la coscienza dei nobili alle sofferenze dei più diseredati. L'originalità di Albany, talmente pronunciata da farlo considerare un pazzo, gli permette di rivolgersi ai suoi simili come un predicatore che censura l'indifferenza per le sofferenze del prossimo. Egli incarna la figura dell' "uomo schietto [...] critico aperto dell'azione"⁴⁶ dalla funzione corale che è tipico della tragedia e la sua evidente discendenza drammatica è sottolineata da Burney, la quale decide "[to have him] run into blank verse perpetually" (*Cecilia*, 291) in rispetto delle convenzioni stilistiche della tragedia settecentesca⁴⁷.

At this moment the incognito, quitting the corner in which he had planted himself, came suddenly forward, and standing before the whole group, cast upon Cecilia a look of much compassion, and called out, 'Poor simple victim! hast thou already so many pursuers? yet seest not that thou are marked for sacrifice! yet knowest not that thou are destined for prey!'

(*Cecilia*, 68)

Appropriatamente il personaggio di Albany risulterà maggiormente presente

nella seconda parte del romanzo, che prende avvio con il suicidio di Harrel (I, 5, xiii) e termina con la pazzia di Cecilia (V, 10, vii-viii). La struttura di questa seconda sezione è costruita secondo un crescendo drammatico attraverso un succedersi pressante di scene altamente emotive che si susseguono in un incalzare vorticoso. La condizione tragica di Cecilia va a mano a mano delineandosi: il conflitto portante ONORE-AMORE (presente nel romanzo attraverso le coppie oppositive FAMIGLIA-SENTIMENTI, DOVERE-AMORE, NOME-RICCHEZZA, nel rispetto di una triplice ripartizione familiare, morale e sociale)⁴⁸, derivato a sua volta dal dramma eroico della Restaurazione, accentua la solitudine di Cecilia. Il riferimento alla tragedia della Restaurazione rafforza inoltre la scelta explicitaria dell'autrice, secondo la quale, in accordo con la struttura tragica prescelta per *Cecilia*, il romanzo necessitava di un finale verosimile e di tono appropriato.

Evidente è l'attenzione con la quale Burney si attiene inoltre alla definizione di *domestic tragedy* proposta da Nicholas Rowe nell'influente prologo a *The Fair Penitent* (1703), che come è stato in precedenza rilevato è collegato al passaggio da una tragedia di tipo eroico fondata sull'ammirazione a un dramma privato incentrato sulla commozione.

Long has the Fate of Kings and Empires been
The common Bus'ness of the Tragick Scene,
As if Misfortune made the Throne her Seat,
And none cou'd be unhappy but the Great.

[...]

Stories like these with Wonder we may hear,
But far remote, and in a higher Sphere,
We ne'er can pity what we ne'er can share.

[...]

Therefore an Humbler Theme our Author chose,
A melancholy Tale of private Woes:
No Princes here lost Royalty bemoan,
But you shall meet with Sorrows like your own;

[...]

*Let no nice Tale the Poet's Art arraign,
If some frail vicious Characters we feign:
Who writes shou'd still let Nature be his Care,
Mix Shades with Lights, and not paint all things fair,
But shew you Men and Women as they are.
With Deference to the Fair he bad me say,
Few to Perfection ever found the Way; [...].*

(Prologo a *The Fair Penitent*, vv. 1-30; mie le enfasi)⁴⁹

Invece di rendere la protagonista indipendente, il ventiduesimo compleanno, momento cruciale verso il quale protende l'intera prima parte della vicenda, coincide con la catastrofe. Cecilia viene inizialmente privata di una dimora, quindi della ricchezza e infine dell'affetto di Delvile, in un crescendo drammatico che amplifica a dismisura l'isolamento e l'impotenza della giovane. Come le eroine delle *she-tragedies*, Cecilia sarà protagonista nel V e risolutivo volume del romanzo di un'esperienza alienante di pazzia, già pienamente gotica nei suoi toni, equivalente allo *sparagmos* della tragedia greca. Mutilata nella sua identità (il matrimonio la priva infatti del cognome Beverley, mentre la ferma opposizione di Mr. Delvile le impedisce comunque di assumere il nome del marito), Cecilia si aggira in preda al delirio per le strade di Londra.

I capitoli della pazzia conducono direttamente all'epilogo dell'intera vicenda. Il matrimonio di Mortimer e Cecilia verrà riconosciuto da Mrs. Delvile, ma i giovani sposi rimarranno costretti da una situazione economica instabile, secondo un capovolgimento che ricorda l'intervento bilanciante della *nemesis*. Lo squilibrio iniziale dal quale l'intera vicenda aveva avuto avvio viene raddrizzato: Cecilia può disfarsi del proprio cognome (al quale l'aveva legata la volontà dello zio), ma solo a condizione di rinunciare anche a tutti quei vantaggi materiali che al cognome si accompagnano. La decisione di Burney di scegliere un finale atipico per la sua storia conferisce pertanto unità strutturale alla vicenda, che sembra rispettare lo schema classico della tragedia⁵⁰. Lo sconvolgimento e la dislocazione vissuta dalla protagonista comportano tuttavia una ricodificazione del controllo e dell'imposizione sociale (simboleggiati dal testamento avuncolare) alla dimensione di dramma privato e familiare. La forte accentuazione della dimensione domestica della tragedia di Cecilia e l'attenzione dimostrata per le emozioni e gli sconvolgimenti psicologici da lei subiti sembrano pertanto attenersi allo schema drammatico proprio della tragedia borghese georgiana, genere che potremmo dunque identificare come modello tematico e strutturale di *Cecilia*.

§23. Le vicende altamente drammatiche e persino tragiche di cui sono protagonisti gli attori di *Cecilia* trovano conferma nelle relazioni transtestuali intrattenute dal romanzo con il contesto teatrale coevo. In particolare i riferimenti intertestuali presenti nella storia confermano quella rilevanza del genere tragico nella struttura del romanzo che avevamo in precedenza individuato.

È pertanto possibile tracciare la seguente ripartizione, che si attiene alla suddivisione del romanzo in libri e al genere degli spettacoli in questo citati.

GENERE	VOLUMI				
	I volume	II volume	III volume	IV volume	V volume
TRAGEDIE	William Shakespeare <i>Hamlet</i> (1600)	William Mason <i>Elfrieda</i> (1752)	William Shakespeare <i>Hamlet</i> (1600)	William Shakespeare <i>Hamlet</i> (1600)	William Shakespeare <i>Hamlet</i> (1600)
	William Shakespeare <i>King Lear</i> (1605)	William Shakespeare <i>Hamlet</i> (1600)	Thomas Kyd <i>The Spanish Tragedy</i> (1615)		Thomas Otway <i>Venice Preserv'd</i> (1682)
			William Shakespeare <i>Macbeth</i> (1606)		
			William Shakespeare <i>Romeo and Juliet</i> (1594)		
DRAMMI STORICI	William Shakespeare <i>1 Henry IV</i> (1597)				
	William Shakespeare <i>2 Henry IV</i> (1597)				
COMMEDIE	William Shakespeare <i>The Merchant of Venice</i> (1596)	J. Vanbrugh- C. Cibber <i>The Provok'd Husband</i> (1728)	G. Colman il Vecchio <i>The Man of Business</i> (1774)	C. Cibber <i>The Lady's Last Stake</i> (1707)	
			S. Centlivre <i>A Bold Stroke for a Wife</i> (1718)	William Shakespeare <i>The Merchant of Venice</i> [2 volte] (1596)	
				William Shakespeare <i>As You Like It</i> (1599)	
OPERE LIRICHE E AFTER-PIECES	P. Metastasio <i>Artaserse</i> (1779)	C. Smart <i>An Epilogue Spoken by Mrs Midnight's Daughter</i> (1753)	J. Addison <i>Rosamond—An Opera</i> (1707)		

A questa prima schematizzazione è possibile affiancare un'ulteriore ripartizione, effettuata in base al genere della produzione drammaturgica a cui si fa riferimento in Cecilia:

Tragedie e drammi storici	Commedie	Opere e <i>after-pieces</i>
<i>Hamlet</i> [5 volte]	<i>The Merchant of Venice</i> [3 volte]	<i>Artaserse</i>
<i>1 Henry IV</i>	<i>The Provok'd Husband</i>	<i>Epilogo di Smart</i>
<i>King Lear</i>	<i>The Man of Business*</i>	<i>Rosamond. An Opera</i>
<i>2 Henry IV</i>	<i>A Bold Stroke for a Wife*</i>	
<i>Elfrieda</i>	<i>The Lady's Last Stake</i>	
<i>The Spanish Tragedy</i>	<i>As You Like It</i>	
<i>Macbeth</i>		
<i>Romeo and Juliet</i>		
<i>Venice Preserv'd</i>		
TOTALE 13	TOTALE 8	TOTALE 3

Nello schema sono segnalate da un asterisco le commedie *A Bold Stroke for a Wife* di Susannah Centlivre (1718) e *The Man of Business* (1774) di George Colman il Vecchio in quanto, pur non essendo espressamente citate all'interno del testo, esse vengono impiegate come titoli di due capitoli, rispettivamente "A Bold Stroke" (Cecilia, III, 5, vii) e "A Man of Business" (Cecilia, III, 5, xii). Nel primo caso, nel tentativo di placare le ire di Robert Floyer, a cui deve una considerevole cifra, Mr. Harrel cerca di convincere Cecilia ad accettare le profferte di matrimonio fattele dal baronetto. Nel secondo dei due capitoli menzionati, il tutore della giovane incontra al Vauxhall due commercianti di cui è debitore. Mr. Hobson, il più aggressivo tra i due creditori, non accetta che Harrel finga di non riconoscerlo e pretende il pagamento della cifra che gli spetta. Le due commedie sembrano pertanto avere stretta attinenza tematica con il romanzo (lo scontro epocale tra mercanti e *gentry*) ed è ipotizzabile che Burney abbia scelto di utilizzare un riferimento drammatico come titolo dei capitoli affinché il lettore ideale rilevasse questa connessione. È quindi possibile considerare le commedie di Colman e Centlivre come modello ipotestuale implicito di ciascuna sezione.

Secondo la ripartizione in base al genere da noi tentata, la prevalenza di *plays* di argomento tragico (13 su un totale di 24 opere) sembra confermare a livello transtestuale l'importanza strutturale della tragedia all'interno del romanzo.

Particolarmente significativa appare la presenza in tutti e cinque i volumi di una citazione tratta dallo *Hamlet*, opera che viene a costituirsi dunque come cifra intertestuale del romanzo. I ripetuti riferimenti a *Hamlet* sembrano annunciare proletticamente l'episodio di pazzia di cui è protagonista Cecilia nell'ultimo volume del romanzo, durante il quale l'isolamento e l'impotenza della giovane, continuamente ripresi nel corso dei precedenti quattro volumi, raggiungono il loro climax drammatico. Sempre nel contesto dei riferimenti shakespeariani, va inoltre rilevata l'inclusione di *Romeo and Juliet*, la cui vicenda privata di un amore contrastato si distanzia dall'argomento della tragedia classica (in cui la distruzione del protagonista ha conseguenze politiche e sociali), per avvicinarsi al tema medio tipico del genere romanzesco, già preannunciato nella Prefazione di Rowe.

Significativo e totalmente coerente appare pertanto il riferimento a *Venice Preserv'd* di Thomas Otway (1682), anch'esso contenuto nell'ultimo volume di *Cecilia*. Laura Brown rileva come le *she-tragedies* della Restaurazione appaiano particolarmente interessanti nel panorama drammatico coevo in quanto “[they] portray a new kind of heroine, whose victimization provides the essential material of the plot”⁵¹. La citazione da Otway proposta all'interno dell'ultimo, cruciale volume del romanzo sembra pertanto costituire un riferimento preciso, che tende a collocare la pazzia dell'eroina all'interno di un genere ormai canonizzato. Inoltre la *she-tragedy* può essere inserita tra lo *heroic drama* e la nascente tragedia borghese di George Lillo e Aaron Hill e in questo sembra rispecchiare correttamente Cecilia. Il romanzo appare dunque legato sia al teatro del tardo Seicento (con il riferimento all'opposizione eroica AMORE-ONORE), sia alle rappresentazioni coeve della borghesia commerciale che venivano proposte in quegli anni, da un lato alla commedia georgiana (come mostrano i riferimenti a *The Conscious Lovers* e *The Clandestine Marriage*), dall'altro alla *domestic tragedy*.

L'influsso dei modelli epocali sembra ancor più evidente nel caso delle commedie di Susannah Centlivre. *The Lady's Last Stake* costituisce un riferimento diretto a quel ricco filone drammatico di condanna al gioco d'azzardo, un passatempo particolarmente popolare nel corso del secolo che divenne argomento di un sottogenere autonomo, collegato alla *reformation of manners* settecentesca, inaugurato da *The Gamester* di Edward Moore (1753) e culminato nella rilettura sentimentale fatta da Richard Cumberland in *The Note of Hand* (1774)⁵². *A Bold Stroke for a Wife*, commedia a cui Burney si riferisce indirettamente nel titolo di uno dei capitoli del romanzo, sembra invece poter essere considerato uno dei modelli intertestuali impliciti di *Cecilia*. La commedia di Centlivre ha come protagonista Anne Lovely, una giovane che per sposarsi con l'amato Fainwell deve ricevere l'approvazione dei suoi quattro tutori, ciascuno dominato da una determinata passione (rispettivamente l'avarizia, l'impertinenza, l'ipocrisia e l'orgoglio). È evidente la similitudine con la situazione di Cecilia, anch'essa affidata alla morte

dello zio a tre tutori *de iure*, ai quali si aggiunge l'interessato Mr. Monckton.

L'opera che a nostro parere costituisce tuttavia il modello intertestuale implicito di maggiore importanza è *The School for Scandal* di Richard Brinsley Sheridan (1777), commedia che tuttavia non appare mai come citata direttamente da Burney. L'autrice conosceva sicuramente il testo, a cui fa un breve accenno in una lettera alla sorella Susanna⁵³. L'amicizia personale con Sheridan, il quale si era offerto di agire da consigliere letterario durante la stesura di *The Witlings*⁵⁴, rende inoltre del tutto probabile un influsso indiretto di quella che era stata (assieme a *She Stoops to Conquer* di Goldsmith) il maggiore successo teatrale del decennio immediatamente precedente alla pubblicazione di *Cecilia*.

Nella commedia di Sheridan il vecchio e ricco Sir Peter Teazle si è sposato con una giovane campagnola, la quale, lasciata la dimora paterna e seguito il marito a Londra, si è trasformata in una signora alla moda, impertinente e apparentemente senza cuore, assidua frequentatrice dei salotti mondani. (Evidente è il riferimento anche a *The Country Wife* di Wycherley, modello rielaborato da Sheridan per quanto concerne l'opposizione topologica città/campagna e il tema del tradimento della moglie, qui sventato e ritorto contro il suo stesso organizzatore.)

SIR PETER

I chose with caution — a Girl bred wholly in the country, who never knew Luxury beyond one silk gown, nor Dissipation above the annual Gala of a Race Ball — yet now she plays her Part in all the extravagant Fopperies of the Fashion and the Town, with as ready a Grace as if she had never seen a Bush or a grass plot out of Grosvenor Square!

(I. ii. 8-12)

Il personaggio di Priscilla Harrel ci sembra particolarmente indebitato alla caratterizzazione di Lady Teazle proposta da Sheridan. Entrambe originarie della campagna, le due giovani donne si sono velocemente adattate al vortice consumistico della capitale, famosa per i suoi ritrovi mondani e il gusto per il *leisure* che contraddistingueva le classi maggiormente agiate⁵⁵. Il piacere di apparire in pubblico era strettamente legato alla necessità di rispettare quei dettami puramente formali che regolavano il rito sociale. Come replica Lady Teazle, controbattendo alle accuse di dissipatezza rivoltele dal marito:

LADY TEAZLE

My extravagance! I'm sure I'm not more extravagant than a woman of Fashion ought to be.

SIR PETER

No, no you shall throw away no more sums on such unmeaning Luxury — 's life to spend as much to furnish your Dressing Room with Flow'rs in Winter, as would suffice to turn the Pantheon into a Green-house and give a Fête- Champêtre at Christmas.

(II. I. 15-20)⁵⁶

Simili appaiono i rimproveri mossi a Mrs. Harrel da Cecilia, spaventata dallo sperpero della coppia di coniugi, talmente elevato da far temere la totale rovina finanziaria.

[Cecilia] began with hoping that the friendship in which they had so long lived would make her pardon the liberty she was going to take, and which nothing less than their former intimacy, joined to strong apprehensions for her future welfare, could authorise; 'But oh Priscilla!' she continued, 'with open eyes to see your danger, yet not warn you of it, would be a reserve treacherous in a friend, and cruel even in a fellow-creature.'

'What danger?' cried Mrs. Harrel, much alarmed, 'do you think me ill? do I look consumptive?'

'Yes, you are consumptive indeed!' said Cecilia, 'but not, I hope, in your constitution.'

And then, with all the tenderness in her power, she came to the point, and conjured her without delay to retrench her expenses, and change her thoughtless way of life for one more considerate and domestic.

Mrs. Harrel, with much simplicity, assured her *she did nothing but what every body else did*, and that it was quite impossible for her to *appear in the world* in any other manner.

(*Cecilia* 192-93; la prima enfasi è mia)

Oltre a rappresentare un chiaro rimando epocale⁵⁷, il riferimento al *consumption*, termine dalla sintomatica bisignificazione (secondo un uso antiquato, la parola indicava infatti la tubercolosi, mentre in termini economici designava il meccanismo consumistico), segnala nuovamente il duplice piano, delle apparenze e della realtà, sul quale è costruito il romanzo. Mentre Mrs. Harrel fraintende il rimprovero mosso da Cecilia, interpretandolo come una sollecitazione rivolta al suo stato di salute *fisica* (e non a caso l'allarmata domanda con cui essa ricodifica le preoccupazioni della protagonista si colloca su di un piano esclusivamente superficiale, "do I *look* consumptive?"), in realtà la protagonista è resa inquieta dalla dissipatezza economica dell'amica, che rimanda a un incerto stato di salute *morale*.

Allo stesso modo, la caratterizzazione di Mr. Harrel sembra in parte indebitata al personaggio di Charles Surface, il dissoluto protagonista di *The School for Scandal*, costretto dal suo sconsiderato amore per il gioco a ricorrere ai prestiti degli usurai. Charles compare per la prima volta in scena mentre sta trascorrendo una serata di bisboccia con gli amici. Dopo essere riuscito a vendere la sua collezione di quadri di famiglia a un ricco usuraio (in realtà lo zio del giovane, camuffatosi da strozzino ebreo per scoprire la vera natura dei suoi due nipoti), Charles è redarguito dal compagno di gioco Careless a non sprecare i soldi insperatamente ottenuti "squander[ing] ... on all Musty debts or any such Nonsense; for tradesmen [...] are the most Exorbitant Fellows" (IV. i. 136-37). Ed infatti il gaudente Surface, dopo aver mandato parte della cifra a un parente indigente, raggiunge gli amici al tavolo da gioco con le parole "while I have, by Heaven, I'll give; so Damn your economy and now for hazard" (IV. i. 169-72).

La situazione del giovane è molto simile a quella di Harrel, inseguito dai debitori di gioco e perseguitato da quei commercianti di cui si serve per ultimare le continue opere di manutenzione con cui abbellisce le sue proprietà. L'ostentazione e il gusto per l'opulenza che rovinano il tutore di Cecilia sono fondati sul distacco sempre crescente intercorso tra l'acquisto dei beni e il loro pagamento, in un processo di catastrofica dilazione economica a cui in *Cecilia* può essere concessa solo una risoluzione melodrammatica (incapace di onorare un ammontare crescente di debiti, Harrel si uccide al Vaxhall). I toni ottimistici della commedia di Sheridan presentano invece l'altra faccia di questa incombente rovina finanziaria, depotenziata e trasformata in oggetto comico dei pettegolezzi mondani.

- SIR BENJAMIN [...] [F]or my Part, I never believed him [Charles] to be so utterly devoid of Principle as People say; and tho' he has lost all his Friends, I am told no-body is better spoken of by the Jews.
- CRABTREE That's true, egad, nephew. If the old Jewry was a ward, I believe Charles would be an alderman [...].
- SIR BENJAMIN Yet no man lives in greater Splendour: they tell me, when he entertains his friends he will sit down to dinner with a dozen of his own Securities; have a score Tradesmen waiting in the Ante-Chamber, and an Officer behind every Guest's Chair.

(I. i. 307-18)

Il mondo di Sheridan è dominato dall'apparenza fallace, dagli inganni della SUPERFICIE, come ci viene indicato dal cognome dei due protagonisti, i fratelli Charles e Joseph *Surface*. Tuttavia mentre la commedia ammette la *peripéteia* tra il bonario Sir Oliver e Charles, tornato sulla retta via e scoperto essere in realtà migliore di quanto all'apparenza potesse sembrare, in *Cecilia* i cattivi consigli e i piani machiavellici degli "smooth-tongued hypocryte[s]" (IV. iii. 424) sembrano avere maggiore influenza sulla vita degli attori della vicenda. La finzione sociale delle apparenze è continuata dalla finzione estetica e architettonica perseguita al tempo (le false rovine, il gusto per il *trompe l'oeil* e la passione per l'illusione ottica) e culmina in una degenerata finzione morale. Come ricorda Lady Sneerwell al mendace Joseph, prototipo dell'attore che finisce per interpretare nella realtà il personaggio a cui presta il corpo sulle scene, " 'O lud! you are going to be moral, and forget that you are among friends' " (I. i. 104-105).

§24.

[I]n a Novel, a combination of incidents, entertaining in themselves, are made to form a whole; and an unnecessary circumstance becomes a blemish, by detaching from the simplicity which is requisite to exhibit that whole to advantage. Thus, as in dramatic works, those circumstances which do not tend, either to the illustration or the forwarding of the main story, or, which do not mark some character, or person in the drama, are to be esteemed unnecessary. Hence it appears that the legitimate Novel is a work much more difficult than the Romance, and justly deserves to be ranked with those dramatic pieces whose utility is generally allowed.

Thomas Holcroft, "Preface" a *Alwyn: or The Gentleman Comedian* (1780)

Pochi giorni prima del suicidio del tutore Harrel, confidando le proprie crescenti perplessità all'amica Priscilla, Cecilia dà libero sfogo ai dubbi morali e alle incertezze che la attanagliano. Spinta dalle sempre più pressanti richieste economiche rivolte dai coniugi, Cecilia si trova costretta ad agire in opposizione al proprio giudizio.

'Oh rise, Mrs. Harrel,' cried Cecilia, ashamed of her prostration, [...] 'it is painful to me to refuse, but to comply for ever in defiance of my judgement. — Oh Mrs. Harrel, I know no longer what is kind or what is cruel, nor have I known for some time past right from wrong, nor good from evil!'

(*Cecilia*, 398)

Gli angosciosi dubbi di Cecilia, espressi nel capitolo III, 5, xi, vengono a situarsi al centro del romanzo e sembrano pertanto racchiudere quel processo di ROVESCIMENTO da noi individuato come l'isotopia testuale portante. L'incapacità di distinguere ciò che è moralmente, socialmente e umanamente giusto da ciò che non lo è rimanda ad un meccanismo generale di INVERSIONE sociale di cui analizzeremo quella duplice componente, domestica e pubblica, che (secondo un ampliamento crescente del referente contestuale) illustra i molteplici livelli in cui è articolata la *spettacolarità diffusa* del romanzo.

a) *inversione domestica*. Secondo un'analisi topologica, cruciale risulta la progressione *domestica* di Cecilia, costretta dal testamento avuncolare a risiedere

con uno dei suoi tre tutori fino al compimento della maggiore età. La ricerca di una dimora in cui essere protetta e in cui ritrovare gli affetti domestici perduti spinge la protagonista a provare a turno l'ospitalità dei suoi custodi, secondo le tappe di un percorso sempre più frenetico che la porterà inizialmente dalla campagna fino alla città e quindi in un itinerario che si snoda attraverso l'intera Londra.

Cecilia sarà destinata a imparare che invece di renderla indipendente, la straordinaria ricchezza di cui è beneficiaria la condanna paradossalmente a rimanere vittima dei conflitti socioeconomici che attraversano una società dominata dal materialismo e dal consumismo. Incapace di agire liberamente in quanto controllata nelle sue azioni dalla volontà congiunta dei suoi tre tutori (ai quali si unisce Mr. Monckton, un vicino in apparenza devoto che in realtà trama per impossessarsi del patrimonio della giovane), l'ereditiera si vedrà di volta in volta privata della sicurezza datale anche dai vincoli affettivi più consolidati e dal rifugio offertole da un focolare domestico, tramutato in luogo di costrizione e prigionia. Nell'universo cupo e rovesciato di *Cecilia* dominato dall'isotopia dell'INVERSIONE, gli affetti ed i nobili sentimenti di amicizia esaltati dall'episteme settecentesca vengono sostituiti dall'attaccamento al denaro tipico di un'aggressiva società protocapitalista⁵⁸, mentre l'asilo domestico si rivela un carcere, secondo un rovesciamento che già preannuncia i minacciosi castelli e le oscure segrete delle atmosfere gotiche.

La polisemicità della parola *asylum*, termine dai molteplici significati attraverso la cui valenza intercambiabile Frances Burney costruisce un aspetto della sua critica sociale, deve servirci da importante chiave ermeneutica all'universo narrativo dell'autrice. Privato della sua referenzialità, il termine mostra la sua plurima significazione di rifugio e riparo (protezione), ma anche di ricovero mentale (costrizione), venendo a rispecchiare la trasformazione culturale ed economica a cui fu sottoposta l'istituzione familiare nella seconda metà del Settecento. L'ascesa della *middle-class* e l'affermazione di un modello capitalistico che incoraggiava il *conspicuous consumption* e l'affermazione dei *monied interests* rendeva infatti le donne ancor più dipendenti dalla protezione sociale offerta dalla famiglia. In una società in cui si stavano già registrando le prime avvisaglie di un conflitto di classe emergente, la vulnerabilità economica femminile, originata da un'educazione inadatta e aggravata da un sistema legislativo che considerava la moglie un'appendice legale del marito, non poteva che sfociare in un'incombente vulnerabilità sessuale. La repressione, la regolamentazione e la gerarchizzazione dell'istituzione familiare (e delle relazioni di genere nel loro complesso), accompagnate dalla contemporanea ricodificazione di quelle che fino ad allora erano state considerate le qualità morali ed etiche dell'individuo in relazioni economiche e finanziarie bene illustrano le profonde trasformazioni che interessarono il panorama sociale. Lo stesso lessico delle relazioni familiari venne a essere coinvolto dall'ascesa del consumismo e

dell'economia di mercato: la relazione intrattenuta dalla donna con il suo contesto sociale era infatti espressa attraverso i verbi *to own* e *to belong*, la cui bi-semia, che rimanda all'idea di reificazione, possesso e scambio, va interpretata ancora una volta come indice della mutata episteme⁵⁹.

La vicenda di Cecilia ha inizio con un distacco che equivale alla rottura di un equilibrio: la morte del decano, comporta lo spostamento in città della giovane, nella dimora di Mr. Harrel. Inizialmente Cecilia sceglie di andare a vivere con Priscilla Harrel, un'antica compagna di scuola, mossa dal desiderio di ricostituire un nucleo familiare che possa soddisfarla affettivamente. Divenuta adesso la compagna di un dissipato frequentatore dei salotti mondani, Priscilla si rivela tuttavia inaridita e ben presto la sua amicizia si trasforma in un ingannevole strumento di coercizione. La dissipatezza degli Harrel trasforma Cecilia in un ostaggio pronto a essere scambiato per coprire i debiti di gioco del suo ospite, ovvero in quell'ultima garanzia di *credito monetario* concessa dalla società a un dissipato scialacquatore che ha sperperato ogni *credito morale* residuo sul tavolo verde. Ancora una volta è il livello superficiale, artefatto di un'armonia domestica posticcia che riesce a salvare la reputazione di Harrel davanti ai suoi furiosi creditori.

'But if we do not *all go*,' said Mr. Harrel, 'we do almost nothing: you are known to live with us, and your appearance at this critical time is important to our credit. If this misfortune gets wind, the consequence is that every dirty tradesman in town to whom I owe a shilling, will be forming the same cursed combination those scoundrels formed this morning, of coming in a body, and waiting for their money, or else bringing an execution into my house. The only way to silence the report is by *putting a good face* upon the matter at once, and showing ourselves to the world *as if* nothing had happened. [...]'

(*Cecilia*, 273; mia l'enfasi)

La sventatezza economica di Harrel, costretto dall'incombente rovina economica al suicidio, causerà una serie di crescenti imbarazzi finanziari alla giovane, fino al punto da costringerla a cercare asilo presso i rimanenti due tutori, dapprima l'avarò Mr. Briggs — un ricchissimo *cit* portato a vivere in modo miserevole dalla sua parsimonia⁶⁰ — e quindi presso Mr. Delvile, il padre di Mortimer, un nobile orgoglioso che male accetta le connessioni borghesi della sua pupilla.

La miseria morale e la grettezza materialistica di Briggs sono ostese dallo squallore della camera che il vecchio intende mettere a disposizione di Cecilia, materializzazione di quelle innumerevoli *prigioni sociali* che limitano l'indipendenza femminile.

He then led her upstairs, and took her to a room entirely dark, and so close for want of air that she could hardly breathe in it. She retreated to the landing-place till he had opened the shutters, and then saw an apartment the most forlorn she had ever beheld, containing no other

furniture than the rugged stuff bed, two worn-out rush-bottomed chairs, an old wooden box, and a bit of a broken glass which was fastened to the wall by two bent nails.

(*Cecilia*, 372)

La prigione metaforica di Briggs preannuncia la reale struttura fortificata del fatiscente castello dei Delvile, una costruzione austera e decadente, collegata al mondo esterno da un ponte levatoio, adatta ad essere trasformata “into a gaol for the county” (*Cecilia*, 505). Il sontuoso passato feudale dei Delvile è stato cancellato non solo dai rovesci finanziari che si sono abbattuti sui diversi membri della famiglia, ma soprattutto dall'inesorabile trascorrere del tempo e dagli incalzanti sommovimenti storici e sociali che si sono succeduti. L'isolamento concesso dalle mura merlate è un anacronistico baluardo che rende l'antica e cadente costruzione simile in tutto a quei castelli posticci con i quali venivano adornati i palcoscenici di fine secolo, un “gothic ugly old place”, possente e irreali, “paint[ed] for an opera scene” (*Cecilia*, rispettivamente 507 e 506).

Nel corso del determinante quinto volume del romanzo (caratterizzato dall'arrivo della catastrofe che precede la risoluzione della vicenda) Cecilia riesce finalmente a trasferirsi in una casa di sua proprietà. Questa nuova stabilità domestica rispecchia l'agognata risoluzione delle tribolazioni sentimentali della giovane, la quale durante un breve soggiorno nella capitale è finalmente unita in matrimonio a Delvile (V, 9, xi).

L'acquisita sicurezza domestica viene tuttavia rovesciata da nuovi, catastrofici eventi familiari: venuti a sapere del matrimonio di Cecilia, i rapaci Eggleston⁶¹, anch'essi eredi del decano, fanno valere il diritto concesso loro dalla legge e sottraggono la sua nuova dimora alla giovane, la quale, privata di un rifugio, è costretta a inseguire il marito a Londra. Le continue pressioni emotive a cui è stata sottoposta e le violenze psicologiche e sociali inflittele portano Cecilia sull'orlo di un tracollo mentale che sfocia drammaticamente nella pazzia. L'ultimo rifugio concesso alla giovane, in cui si trova a trascorrere il periodo della sua malattia, è un misero negozio di pegni. I proprietari del negozio, preoccupati dallo stato di salute della ragazza (la cui morte li avrebbe privati infatti della ricompensa spettante loro per l'assistenza fornita) decidono di mettere un'inserzione sul *Daily Advertiser*, un quotidiano al tempo specializzato in annunci economici. “Whoever she *belongs to* is desired to send after her immediately” (*Cecilia*, 901; l'enfasi è mia), recita l'appello di Mr. Wyers, la cui asetticità economica, scevra da connotazioni affettive, si tramuta in suprema ostensione di quel destino di reificazione multipla (sociale, familiare e visiva) fino a quel momento velatamente subita da Cecilia.

b) *inversione estetica*. In una delle lettere inviate all'autrice da Samuel Crisp, nel

quale il consigliere letterario le comunicava le reazioni in lui suscitate dalla lettura dei diversi episodi di *Cecilia*, è contenuto il primo commento a quella che definiamo la dimensione ostensiva e spettacolare propria di quel capitolo che venne in seguito ironicamente intitolato “A Solution” (III, 5, xiii). Situato al centro del romanzo, il capitolo è significativamente ambientato nel giardino del Vauxhall, popolare ritrovo serale nel quale Mr. Harrel, ormai incapace di pagare l’esorbitante debito di gioco nel quale è incorso durante una notte di continue dissipatezze, decide di uccidersi. Scrive Crisp:

[M]y imperfect recollection of particulars [of the book], and what I felt at the time, I think nothing struck me more forcibly than the Foxhall scene; it is finely — it is powerfully imagined; it is a noble piece of morality! the variety — the contrast of the different characters quite new and unhackneyed, and yet perfectly in nature; and *the dreadful catastrophe that concludes the whole* make it a masterpiece. *What a subject for that astonishing lad, Edward, to make a finished drawing, and Bartolozzi a print of!* The scene of the Foxhall illuminated — the mangled, bleeding body carried along — *the throngs of spectators crowding after*, filled with various expressions of horror, wonder, eager curiosity, and inquiry; and many other particulars, which the perusal of the passage itself, and his genius, would suggest. (*DL*, II: 69-70; mia l’enfasi)⁶²

Da un punto di vista strutturale, la posizione centrale del capitolo (collocato esattamente a metà del romanzo) contribuisce a sottolinearne l’importanza, evidenziata anche dalla relazione che intercorre tra l’episodio e la storia. Il suicidio di Harrel coincide infatti con il termine della prima, lunga sezione londinese del romanzo e ha come conseguenza la perdita dell’eredità paterna per Cecilia, la quale si vedrà così impossibilitata ad accettare la prima proposta di matrimonio rivoltale da Delvile. Tematicamente, la scena del Vauxhall epitomizza l’isotopia dell’INVERSIONE e dell’ARTIFICIO da noi precedentemente individuata, accentuandone le forti connotazioni sociali.

I giardini del Vauxhall erano situati nel distretto di Lambeth, nella parte a sud di Londra, dalla quale erano separati dal Tamigi. Il prezzo modesto dal biglietto di ingresso (dal costo di uno scellino) ne assicurava una frequentazione mista, composta da appartenenti ai diversi ceti sociali cittadini. Commenta Altick:

[T]he gardens throughout most of the century attracted a clientele notable, indeed virtually unique in its time, for its democratic spread: nobility, sometimes even royalty, mingled in perfect amity with commoners, eventually including those as low in the social scale as servants and ordinary soldiers⁶³.

Come in altri luoghi di divertimento quali i teatri e il Ranelagh, i frequentatori dei Vauxhall Gardens costituivano pertanto uno spaccato sociale della capitale alla fine del XVIII sec.⁶⁴ Questa idea di riduzione e ricodificazione nello spazio microcosmico del giardino dell’intero macrocosmo londinese veniva rafforzata dalla natura del luogo. Continua Altick:

Open from 5 P. M. onward during the Summer months, Vauxhall offered a diversity of delights: straight unbroken lines of trees and gravel paths to invite the stroller, triumphal arches, semicircular colonnades and domed pavillions, artificial ruins, statuary, open-air tea shops and restaurants, platforms for concerts d'été, and thousands of lamps and lanterns, which after nightfall transformed the grounds [...]. No other London showplace accommodated as many activities — promenading, flirting, dining, drinking, listening to music, admiring vistas, pictures, and statuary — and no other one figures as often in literary record, from Smollet, Goldsmith, and Fanny Burney all the way to Thackeray⁶⁵.

L'ingegneria idraulica, l'effettistica illuminotecnica, le creazioni prospettiche e l'arte topiaria avevano contribuito a trasformare i giardini in un vero spettacolo artistico e in una manifestazione caratteristica del gusto contemporaneo che scenografia, illusionismo e artificio concorrevano a plasmare secondo i movimenti di una *drammaturgia della natura*. Piante, viali, piazze, teatri, sale, archi, pilastri, nicchie, volte, gallerie: il Vauxhall partecipava dialetticamente alla vita della capitale, di cui era continuazione architettonica e rappresentazione plastica. La natura modificata del Vauxhall, disegnata, edificata, *corretta*, trovava un contrappunto nel trionfo del fittizio che modellava i viali curati. I celebri dipinti a *trompe l'oeil*, opera del pittore di scena e illustratore Francis Hayman (un collaboratore di David Garrick, il quale offrì all'artista dei consigli per il completamento dei suoi affreschi di argomento shakespeariano)⁶⁶, contribuivano a trasformare il luogo nelle quinte teatrali di una rappresentazione mondana i cui protagonisti erano gli attori sociali che lì si radunavano. La finzione estetica (topiaria, architettonica, scenografica) dei giardini sembrava pertanto rispecchiare la FINZIONE e l'ARTIFICIO sociale dominante⁶⁷.

Questo gusto per il fittizio e per l'artificiale suggerivano inoltre i tipi di diversi *amusements* che potevano essere ammirati dagli stupefatti spettatori. Tra questi il più noto era costituito dalla falsa cascata, posta in posizione prospettica in fondo ad uno dei viali principali. Alle nove di ogni sera, preannunciato dal suono di una campanella, il meccanismo illusionistico prendeva avvio e la cascata sembrava entrare in movimento, ma in realtà "the illusion of falling water was evidently produced by strips of tin shimmering in the light of concealed lamps"⁶⁸.

Al centro del giardino era situata l'orchestra, circondata da cinquanta *supper-boxes* che ospitavano le allegre comitive di londinesi. Questa parte centrale, il vero cuore dell'intera struttura, era circondata da alberi e da una ricca vegetazione, così da giustificare l'appellativo "Grove" dato all'intero perimetro. Questa parola ricorre ripetutamente all'interno del macrotesto burneyano: Howard Grove è la dimora di campagna di Lady Howard in *Evelina* e Grove è anche il nome della residenza di Mr. Monckton nel Sussex⁶⁹. Il toponimo veicola una falsa idea di campagna e sembra pertanto riassumere l'illusionismo artificiale che dominava l'intero giardino, il quale non solo era riadattato, modificato e mascherato secondo il gusto umano, ma anche trasformato dalle attività che vi si svolgevano, in una *reductio ad absurdum*

della vita dell'intera capitale. L'artificio edificato del Vauxhall sembrerebbe pertanto rappresentare l'inversione di quell' "universo verde" tipico del mondo pastorale e il rovesciamento di quell'idillio campestre proprio della commedia⁷⁰.

I giardini del Vauxhall erano già stati lo sfondo di un episodio di *Evelina* (II, 15) in cui la protagonista, in compagnia di M.me Duval e dei Branghton, ha modo di ammirare le molteplici attrazioni del luogo. Dopo aver seguito Molly e Polly Branghton lungo una delle "dark walks" che si diramano dal viale principale (*Evelina*, 218), Evelina viene scambiata per una prostituta da un gruppo di giovani aristocratici, i quali tentano di afferrarla poco cerimoniosamente per un braccio. La giovane viene liberata dall'intervento di Sir Clement Willoughby, ma anche il baronetto, tratto in inganno dalla situazione della ragazza, che vaga nella penombra e senza un accompagnatore per un sentiero secondario, è confuso al punto da comportarsi con insolenza.

Ricongiuntasi al suo gruppo, Evelina deve subire l'umiliazione di presentare al gentiluomo la compagnia volgare con la quale si è recata al Vauxhall. Inizialmente apparsa in società al seguito dell'elegante Mrs. Mirvan, la giovane viene scoperta da Willoughby in situazioni di crescente vulnerabilità contestuale che dapprima la fanno erroneamente scambiare per una prostituta ed infine ne rivelano le reali, grossolane connessioni familiari. Al variare della situazione contestuale di Evelina si accompagna una conseguente mutazione del comportamento del baronetto, secondo un meccanismo di INVERSIONE COMICA.

[Sir Clement Willoughby] seems disposed to think that the alteration in my companions authorizes an alteration in his manners. It is true, he has always treated me with uncommon freedom, but never before with so disrespectful an abruptness. This observation, which he has given me cause to make, of his *changing with the tide*, has sunk him more in my opinion, than any other part of his conduct.

(*Evelina*, 225; l'enfasi è nel testo)

Come era già accaduto in precedenza, l'orgoglio di Evelina sarà punito ancora una volta dalla rivelazione del suo contesto sociale, ma il meccanismo comico mostra fin da adesso quella mercificazione del corpo (femminile in questo caso), scambiato per oggetto di compravendita sessuale, che sarà trasformato in un più generale processo di reificazione sociale in *Cecilia*.

Perseguitato dai debitori, Mr. Harrel ingiunge alla moglie Priscilla e a Cecilia di accompagnarlo al Vauxhall per un'ultima sera di baldoria, dopo la quale ha deciso di recarsi all'estero per sfuggire alle persecuzioni finanziarie che lo tormentano. L'inadeguatezza di questa "parting scene" (*Cecilia*, 398), frutto di una spensieratezza del tutto menzognera, è evidente fin dall'inizio a Cecilia, la quale vi si oppone. Il piano orchestrato dal suo tutore le appare un'illusoria messinscena spettacolare. Indossata "the mask of levity" (*Cecilia*, 399), Harrel si accomoda in una delle salette

lateralmente (un "box", *Cecilia*, 400, al cui interno prende posto come un attore farebbe sulla scena) e ordina un sontuoso rinfresco, al quale invita due creditori in cui si è imbattuto e il compagno di gioco Robert Floyer, con il quale si è altrettanto inaspettatamente incontrato.

Invece di prepararsi all'inevitabile, prossima partenza (il quale lo dividerà per sempre dalla moglie, desiderosa di rimanere in Inghilterra) Harrel entra in uno stato di euforica leggerezza. Trascinato in un vortice di continui brindisi, l'uomo rivela un preoccupante disinteresse per la propria tragedia personale, resa a sua volta argomento di una spettacolare auto-rappresentazione.

Mr. Harrel then began to sing, and in so noisy and riotous a manner, that nobody approached the box without stopping to *stare* at him; and those who were new to such *scenes*, not contented with merely *looking in*, stationed themselves at some distance before it, *to observe* what was passing, and *to contemplate* with envy and admiration *an appearance* of mirth and enjoyment which they attributed to happiness and pleasure!

(*Cecilia*, 412; mia l'enfasi)

Al culmine di questa inebriante messinscena, Harrel abbraccia velocemente la moglie e si allontana precipitosamente, senza che nessuno dei presenti riesca a trattenerlo. Alla frettolosa sparizione dell'uomo fa seguito un colpo di pistola, a cui si accompagnano delle frenetiche richieste di aiuto. Resasi immediatamente conto dell'accaduto, Cecilia segue la folla verso il luogo dello sparo e scopre con orrore che, invece di essersi affrettato verso la carrozza che doveva portarlo a Dover, Mr. Harrel si era precipitato 'fuori scena' per uccidersi. Il narratore non descrive il gesto compiuto da Harrel (lasciato ricostruire all'immaginazione dei lettori, secondo una pratica tipica della drammaturgia antica per la quale le azioni cruente non venivano mai rappresentate sul palcoscenico)⁷¹, quanto piuttosto le reazioni da questo provocate negli astanti, la cui morbosa curiosità ha trasformato in altrettanti avidi spettatori.

[A]nd then, eager to see [her orders] executed herself, [Cecilia] ran, fearless of being alone, and without thought of being lost, towards the fatal spot whither the crowd guided her. She could not, indeed, have been more secure from insult and molestation if surrounded by twenty guards; *for the scene of desperation and horror* which many had witnessed, and of which all had heard the signal, engrossed the universal attention, and took, even from the most idle and licentious, all spirit for gallantry and amusement.

(*Cecilia*, 415; mia l'enfasi)

Al centro dell'attenzione dei presenti e del loro cono visivo, Cecilia scopre con orrore il corpo senza vita del tutore, il quale era stato soccorso nei suoi ultimi momenti di vita da uno sconosciuto e da un cameriere.

‘A waiter!’ cried Cecilia, reproachfully looking at Sir Robert, ‘and was there no friend who for the few poor moments that remained had patience to support him!’

(*Cecilia*, 417)

Al centro dell’universo fittizio del Vauxhall, il cadavere di Mr. Harrel ci appare un ultimo, grottesco esempio di quelle meraviglie meccaniche che quotidianamente suscitavano lo stupore del pubblico, corso ad ammirare l’ennesimo sorprendente spettacolo loro offerto, segnalato questa volta da un unico, drammatico colpo di pistola⁷².

c) *inversione spettacolare*. Situato nel capitolo dall’appropriato titolo “A Masquerade” (I, 2, iii), l’episodio dell’intrattenimento in maschera organizzato dagli Harrel nella loro abitazione di Portman Square appare particolarmente significativo per la sua duplice valenza. A livello della storia, esso appare determinante in quanto è proprio nei saloni illuminati degli Harrel che Cecilia incontra per la prima volta Mortimer Delvile, il quale con grande cavalleria soccorre la giovane da un imbarazzo del quale è rimasta vittima. In una delineazione del contesto sociale di *Cecilia*, la forma di intrattenimento urbano costituita dal *masquerade* risulta invece significativa per una ricostruzione di quella che ho definito la *spettacolarità diffusa* del romanzo.

La voga per il *masquerade* pervenne in Inghilterra all’inizio dei XVIII sec. sulla scia dei numerosi viaggiatori aristocratici che, avendo apprezzato le feste sorprendenti a cui avevano partecipato nelle diverse capitali europee, portarono il gusto per i lussuosi intrattenimenti in maschera anche al di là della Manica⁷³. Trasformato nella società inglese proto-capitalista dei primi due decenni del secolo in una popolarissima forma di spettacolo pubblico a pagamento, il *masquerade* divenne in breve sinonimo di impurità sessuale, promiscuità sociale e morbosa eccitazione. L’ingresso ai locali in cui veniva organizzato era infatti riservato solo a partecipanti mascherati, condizione che permetteva una libertà di comportamento senza uguali nella società dell’epoca. Signore di alto rango si mescolavano a semplici prostitute, i nobili e i ricchi agli appartenenti alle classi più misere, in un’irriverente capovolgimento di ogni distinzione di rango e delle ripartizioni sociali e di genere.

Protetti da lunghi mantelli avvolgenti detti *domino* e con i volti celati dai *visors*, i partecipanti avevano libertà di mescolarsi, conoscersi, persino accoppiarsi in completa autonomia e segretezza. Il *masquerade* concedeva piena libertà di azione ed espressione alle donne (le quali per consuetudine non potevano essere scortate da un accompagnatore di sesso maschile) e a quanti fossero repressi o regolati nella loro sessualità dalla rigida struttura sociale settecentesca. Come forma di disordine, di INVERSIONE e di carnevale istituzionalizzato, il *masquerade* “served both as a

voluptuous release from ordinary cultural prescriptions and as a stylized comment on them”⁷⁴. Le maschere ed i costumi fantastici concedevano alle donne la possibilità di cambiare e di scegliere il volto che desideravano mostrare e di riappropriarsi di loro stesse nella loro totalità, secondo una visione alternativa della realtà che Castle definisce “a *theatre of female power*”⁷⁵.

Il *frisson* erotico era aumentato dall'uso di travestimenti fantastici, che traevano la loro ispirazione da personaggi storici, mitologici e del folklore. La varietà delle maschere ammirate da Cecilia rappresenta appieno la diversità e l'originalità delle possibili scelte costumistiche.

Dominoes of no character, and fancy-dresses of no meaning, made, as usual at such meetings, the general herd of the company: for the rest, the men were Spaniards, chimney-sweepers, Turks, watchmen, conjurers and old women; and the ladies, shepherdesses, orange girls, Circassians, gipseys, haymakers, and sultanas.

(*Cecilia*, 106-107)⁷⁶

Sebbene il narratore di *Cecilia* non lo sottolinei, per le maschere era pratica comune comportarsi e parlare *in character*, ovvero nel modo in cui ci si immaginava avrebbero fatto i personaggi di cui si indossavano i panni⁷⁷. Tra attore sociale e costume mascherato veniva quindi a costituirsi un significativo rapporto di continuità verbale, gestuale ed espressiva che trasformava il travestimento in rappresentazione ostensiva delle fantasie represses dei partecipanti⁷⁸.

L'episodio della mascherata degli Harrel si colloca all'interno di quel processo formativo vissuto dalla protagonista nel corso della prima sezione di *Cecilia* (libri 1-5). L'intrattenimento è infatti uno tra i molteplici spettacoli urbani ai quali Cecilia assiste in compagnia del suo tutore e come tale esso sembra essere legato al mondo cittadino da un duplice rapporto tematico e strutturale. Il TRAVESTIMENTO e la MESSINSCENA rimandano all'isotopia della FINZIONE e dell'ARTIFICIO, mentre la mescolanza antigerarchica e liberatoria dei partecipanti alla festa ricorda quel processo di rimodellamento sociale che stava modificando la società inglese.

Topos narrativo ormai consolidato⁷⁹, il *masquerade* si tramuta dunque anche in un tropo morale, che rimanda all'idea di finzione, inganno ed artificio che sembra caratterizzare il mondo londinese di *Cecilia*. Molto più che un'ennesima parentesi spettacolare, la rappresentazione in maschera è dunque investita di un rapporto metatestuale con il romanzo, del quale porta in superficie le valenze nascoste. A livello della storia, la lussuosa ostentazione mostrata da Harrel contribuirà in modo decisivo ad aggravare la situazione finanziaria dell'uomo. A pochi giorni di distanza dall'evento, il tutore di Cecilia sarà infatti obbligato a chiedere il primo prestito alla sua protetta, dando così avvio a quel vortice di continue richieste economiche che

lo condanneranno al suicidio e prosciugheranno l'eredità paterna della ragazza. Il *masquerade* introduce quindi una fondamentale INVERSIONE di genere all'interno del romanzo, nel quale a seguito dell'episodio i toni brillanti della commedia di costume verranno sostituiti da un'atmosfera drammatica.

Molti dei personaggi del romanzo legati alla vicenda di Cecilia da relazioni causali sono presenti alla serata degli Harrel. A questi si uniscono Miss Larolles e Mr. Gosport, due personaggi appartenenti al *sub-plot* di costume di *Cecilia*. Nel rispetto dell'obbligo vestimentario, i presenti alla festa intervengono mascherati, secondo il seguente schema.

Personaggio	Travestimento
Mr. Mockton	Diavolo
Mr. Belfield	Don Chisciotte
Mr. Morrice	Arlecchino
Mortimer Delvile	Domino Bianco
Mr. Briggs	Spazzacamino
[Miss Larolles	Minerva]
Mr. Gosport	Maestro
Sir Robert Floyer	Turco

Cecilia è l'unica partecipante al ritrovo a non presentarsi in maschera. Questa scelta la pone al centro dell'attenzione di tutti i presenti e la trasforma nella vittima designata del Diavolo, che ben presto le si staziona vicino, impedendole ogni movimento.

[B]efore nine, there were so many masks that Cecilia wished she had herself made one of the number, as she was far more conspicuous in being the only female in a common dress, than any masquerade habit could have made her. [...] [W]hen the room was filled, and the general crowd gave general courage, she was attacked in a manner more pointed and singular.

(*Cecilia*, 106-107)

Come il "plain muslin dress" prescelto da Pamela per presentarsi a Mr. B.⁸⁰, l'abito di Cecilia si trasforma a sua volta in un costume, falsamente ingenuo, che la moda del tempo aveva già trasformato in abbigliamento fantastico e accattivante⁸¹.

Dalla precedente schematizzazione risulta evidente come il camuffamento ostenda la vera natura del personaggio che lo indossa⁸². Mr. Morrice, le cui continue acrobazie e la cui scomposta gestualità lo avevano segnalato come un personaggio derivato dalle pantomime teatrali⁸³, indossa i panni di Arlecchino, indaffarato a

proteggere Cecilia a colpi di spada di legno dalle irruenti manovre del Diavolo, con impreviste conseguenze farsesche.

The consequence was such as might naturally be expected; he could not accomplish his purpose, but, finding himself falling, imprudently caught hold of the lately erected Awning, and pulled it entirely upon its head, and with it the new contrived lights, which in various forms were fixed to it, and which all came down together.

(*Cecilia*, 124)

Morrice è coadiuvato nella sua opera di protezione della giovane da Delvile, il quale appare fin dall'inizio come colui che difende Cecilia dalla violenza gestuale dell'oppositore Monckton. Margaret Anne Doody interpreta il mantello bianco con il quale il giovane si avvolge come una rappresentazione del suo desiderio "to remain innocent, uncommitted, uncontaminated"⁸⁴. Delvile è infatti costretto a sottoporsi a una travagliata scelta tra l'amore per Cecilia e il rispetto per la volontà paterna, che gli proibirebbe un'unione con la giovane.

L'interpretazione di Doody potrebbe tuttavia venire integrata in considerazione dell'atipicità del personaggio di Delvile. La gelosia del giovane, il dilemma morale in cui si dibatte e le crescenti pressioni psicologiche alle quali sottopone Cecilia (la quale accetta di sposarlo in segreto, pur di evitargli un fatale contrasto con il genitore) rendono dubbia la sua posizione nei confronti della protagonista, la quale sarà spinta alla pazzia dall'incertezza caratteriale e dalla mutabilità del marito. Il mantello bianco, un costume indecifrabile e di incerta comprensione, sembrerebbe dunque un'allegoria della duplicità del personaggio, il quale, pur essendo legato a Cecilia da sentimenti di affetto e protezione, si dimostra incapace di rispettare il proprio compito⁸⁵.

Anche nel caso di Gosport e Robert Floyer è possibile riscontrare un'analogia tra costume e personaggio. Gosport, da noi paragonato alla figura del didascalo classico⁸⁶, è vestito da maestro, in accordo alla sua funzione di istruttore mondano di Cecilia. Oltre a riflettere il gusto orientaleggiante coevo⁸⁷, il ricco costume da turco di Floyer risponde invece alle ingenti finanze del baronetto, il quale, nelle parole di Compton Delvile, "has a noble estate" (*Cecilia*, 157).

Mr. Briggs, il terzo, avarissimo tutore di Cecilia, si mescola agli altri invitati travestito da spazzacamino. Il grottesco costume evidenzia la sporcizia e la grettezza del personaggio, il quale si aggira tra gli sbigottiti ospiti degli Harrel trascinandosi dietro un sacco lacerato nel quale minaccia di voler infilare Cecilia. Avvistata la ragazza, i cui movimenti sono continuamente limitati dall'incombente presenza del Demonio, Briggs le si avvicina, esclamando:

'Ah ha, [...] found at last;' then, throwing down the shovel, he opened the mouth of his bag,

and pointing waggishly to her head, said 'Come, shall I pop you? — A good place for naughty girls; in, I say, poke in! — cram you up the chimney.'

(*Cecilia*, 117)

L'esclamazione apparentemente scherzosa del vecchio è tuttavia privata della sua bonomia se appropriatamente inserita all'interno dell'episodio. La mascherata degli Harrel sembra infatti rappresentare un'allegoria grottesca e terrificante della situazione contestuale di Cecilia la quale, perseguitata, ricattata, ingannata negli affetti, limitata nelle sue amicizie e nei suoi spostamenti, si trova circondata da inquietanti personaggi camuffati i cui gesti e il cui comportamento ostendono e mettono in scena le pressioni psicologiche e le violenze fisiche alle quali la giovane è sottoposta. I temi dell'indipendenza femminile e della protezione maschile, sottolineati a più riprese nel romanzo, vengono inscenati in una onirica *mummary* (è questo il termine usato dal narratore per descrivere i muti spostamenti del Diavolo, *Cecilia*, 107) al centro della quale i protagonisti maschili si contendono il controllo (fisico, e dunque psicologico) di Cecilia. Il minaccioso sacco di Briggs rappresenta l'ostensione della trappola economica ordita da Harrel, mentre l'imperiosa bacchetta magica brandita dal Diavolo-Monckton mette in scena visivamente gli interessati ed efficacissimi consigli attraverso i quali l'uomo manipola la giovane. Questa duplice significazione della mascherata è segnalata proprio dall'osservazione con la quale la giovane commenta la riacquistata libertà di movimento e la sua condizione di 'free agent': "I was so tired of confinement, that my mind seemed almost as little at liberty as my person" (*Cecilia*, 110 e 112).

Il desiderio di manipolare, controllare e limitare le azioni della giovane è particolarmente evidente nel caso del Diavolo, la cui bacchetta "obstruct[s] Cecilia's passage [...] with more ferocity than ever" (*Cecilia*, 107 e 108), mentre la continua presenza della malvagia figura le impedisce "[to] speak [and] to be spoken to" (*Cecilia*, 111). Strumento di evidente richiamo fallico, la bacchetta fatata di Monckton rappresenta metonimicamente e metaforicamente l'aggressività sessuale del suo possessore, la natura delle cui insopportabili attenzioni (definite spesse volte 'persecutorie') vengono svelate dal narratore onnisciente: "he had intended, in the character of a tormentor, not only to pursue and hover around her himself, but he had also hoped, in the same character, to have kept at a distance all other admirers" (*Cecilia*, 123). La mimica aggressiva di Monckton è diretta ostensione delle sue trame e non ci sembra casuale che la loro scoperta induca in seguito Cecilia a paragonarlo ad un demone reale: "a design black, horrible, diabolical! a design which must be formed by a Daemon, but which even a Daemon could never, I think execute!" (*Cecilia*, 765)⁸⁸.

Attraverso un procedimento allegorico ed ostensivo la mascherata degli

Harrel sembra dunque servire a mostrare e rafforzare la vera natura dei personaggi del romanzo. Secondo un principio di paradossale INVERSIONE, il costume, che pure cela l'identità di chi lo indossa, ne porta al contempo in superficie le qualità o i difetti morali nascosti e le trame segrete. Se, come afferma Castle, è corretto considerare il *masquerade* come un sinonimo di “a world of metamorphosis and fluidity”⁸⁹ che rimanda alla duplicità fenomenologica propria del proteiforme trasformismo sociale e cittadino da noi ricostruito, ci sembra dunque opportuno considerare l'episodio del *masquerade* come un caso di *grado zero della finzione*, paradigmatico di un romanzo dominato dall'isotopia testuale dell'ARTIFICIO e dell'INGANNO.

NOTE

¹ Lettera manoscritta riportata in Doody, *Frances Burney*, 96.

² Hemlow, *The History of Fanny Burney*, 139.

³ Margaret Anne Doody è l'unico critico a riconoscere il grande apporto di Hester Thrale alla composizione del romanzo: "Care, concern, mutual support, the lightening of burdens — these were involved in a friendship that had gone far beyond the polite entertainments of Streatham's witty drawing-room. [...] Frances Burney's trust in the love afforded by her family (and by her adoptive elder, Samuel Crisp) had presumably been shaken by the treatment of *The Wiltings*; the new warm friendship outside the family would appear to have become increasingly important" (*Frances Burney*, 103). Nel periodo della stesura di *Cecilia*, Frances Burney trovò un sostegno emotivo e un'affettuosa diponibilità nell'amica: "[Thrale] was privileged to participate in the novel's creation as a reader [...] who offered instant impressions before the novel was finished" (108).

⁴ Per una definizione di 'teatro' come sottoinsieme di 'spettacolo' rimandiamo al cap. II, n. 23.

⁵ "Burney's Draft Introduction to 'Cecilia'" in Burney, *Cecilia*, 186.

⁶ Doody, *Frances Burney*, 101.

⁷ Si vedano le lamentele epistolari indirizzate a Susanna: "Oh that I could defer the publication & relieve my Mind from this vile solicitude which does but shackle it, & disturb my rest so abominably, that I cannot sleep half the Night for planning what to write next Day, — & am next Day half dead for want of rest" (lettera contenuta in Chisholm, *Fanny Burney*, 107, nel quale la storica si avvale di numeroso materiale epistolare, curato da Lars Troide, di prossima pubblicazione in *EJ&L*, IV).

⁸ Scriveva l'anonimo recensore del *Gentleman's Magazine*, riprendendo la metafora dello 'specchio di Calibano' da noi in precedenza usata per *The Wiltings*: "the novel holds up a mirror to the gay and dissipated of both sexes in which they may see themselves and their deformities at full length" (*Gentleman's Magazine*, 52, Oct. 1782, 485, in Doody, *Frances Burney*, 143).

⁹ Samuel Crisp a Sophia Gast, *Burford Papers, being Letters of Samuel Crisp to his Sister at Burford*, a cura di W. Holden Hutton, London, Archibald Constable & Co., 1905, 74, cit. in Hemlow, *The History of Fanny Burney*, 148.

¹⁰ Continua Austen: "From pride, ignorance, or fashion our foes are almost as many as our readers. [...] there seems almost a general wish of decrying the capacity and undervaluing the labour of the novelist, and of slighting the performances which have only genius, wit, and taste to recommend them" (*Northanger Abbey*, 1818, cap. 5 [a cura di Henry Ehrenpreis, Harmondsworth, Penguin, 1985, 58]).

¹¹ V. *supra*, 63-66.

¹² Si preannuncia qui l'importanza del genere tragico per *Cecilia*, per una cui discussione rimando *supra*, 198-201 e segg. Si sostiene infatti nella *Poetica* aristotelica che il poeta tragico collega mediante legami di stretta necessità causale le varie parti della *fabula*. Il collegamento logico tragico organizzante la successione dei singoli episodi è necessario allo svolgimento dell'intera azione è perfettamente rispettato nel romanzo, fino all'inclusione degli episodi accidentali, comunque causalmente collegati alla vicenda principale secondo necessità e verosimiglianza.

¹³ Nell'ordine: "Rich", "wealth", "store", "inherited", "bequeathed", "£10,000", "accumulated possessions", "prosperous", "heirress", "estate of £3,000 per annum", "riches". Si noti fin da adesso l'influenza, oltre che la revisione, dei modelli drammatici del primo Settecento, tra cui segnaliamo in particolare *The Busy Body* di Susannah Centlivre (1709) in cui il denaro identifica i personaggi e li motiva nelle loro azioni. Si veda analogamente come Burney descriva i suoi personaggi indirettamente, per tramite del loro peso, e della rispettiva influenza, economica.

¹⁴ Barbara Zonitch definisce questa strategia con il termine "patrilinear repair" e ricorda come fosse diventata una pratica comune in periodi di forte crisi demografica quali la fine del XVII sec. (*Familiar Violence*, 19).

¹⁵ Nella seguente schematizzazione, i numeri romani maiuscoli sono usati per indicare i volumi in cui è suddiviso il romanzo, quelli arabi segnalano i libri, mentre i romani minuscoli sono riservati a indicare la divisione in capitoli.

¹⁶ Roberto Tessari, *Teatro e spettacolo nel Settecento*, Roma-Bari, Laterza, 1997, 53-106.

¹⁷ Cfr. Robert Markley, "Sentimentality as a Performance: Shaftesbury, Sterne, and the Theatrics of Virtue", in *The New Eighteenth Century: Theory, Politics, English Literature*, a cura di Felicity Nussbaum e Laura Brown, New York, Methuen, 1987, 210-30.

¹⁸ V. un precedente brano in cui Cecilia si accorge di essere l'oggetto dello sguardo di Floyer, un nobile senza scrupoli compagno di gioco di Harrel, il quale cerca di incoraggiare l'unione tra il baronetto e la giovane nella speranza di vedere cancellati i propri crescenti debiti al tavolo verde: "Cecilia, offended by [Sir Robert's] boldness, looked a thousand ways to avoid him; but her embarrassment, by giving greater play to her features, served only to keep awake an attention which might otherwise have wearied" (*Cecilia*, 36; mia l'enfasi).

¹⁹ Le presenti considerazioni sono indebitate allo stupendo volume di Ludovico Zorzi, *Il teatro e la città*, Torino, Einaudi, 1977, insuperato punto di avvio di ogni studio sulla relazione che unisce la vita civica e sociale cittadina all'universo spettacolare.

²⁰ Cfr. l'interessante studio di John Bender, *Imagining the Penitentiary: Fiction and the Architecture of the Mind in Eighteenth-century England*, Chicago, University of Chicago Press, 1987, in partic. il capitolo "The Absorptive Tableau and the Public Execution", 231-48.

²¹ E. Burke, *Reflections on the Revolution of France and on the Proceedings in Certain Societies in London Relative to the Event* (1790), a cura di C. Cruise O'Brien, Harmondsworth, Penguin, 1986.

²² W. Wordsworth, "Residence in London", *The Prelude, or Growth of a Poet's Mind*, (1804), libro VII, a cura di E. de Selincourt, Oxford, Oxford University Press, 1928, vv. 228-39.

²³ Queste sono nell'ordine la lettera a Robert Floyer dell' 11 maggio 1779 (*Cecilia*, 312), quelle inviatele rispettivamente da Mrs. Delvile il 12 giugno 1779 e da Mortimer il 20 settembre 1779 (*Cecilia*, 379 e 561), il messaggio spedito da Mrs. Delvile da Bristol il 21 ottobre 1779 (*Cecilia*, 700), il biglietto di Briggs dell' 8 novembre 1779 (*Cecilia*, 721), la lettera di Mortimer del 2 aprile 1780 (*Cecilia*, 814) e lo scambio epistolare con Compton Delvile del 29 aprile e 1 maggio 1780 (*Cecilia*, 863 e 867).

²⁴ Sebbene nessun critico abbia rilevato la frequenza di questa espressione (usata come inizio dei capp. vi, viii, ix, x [libro 1]; iv, vi, viii [libro 2]; vi [libro III]; ii, iii, iv, vii, ix [libro 4]; ii, iii, vi, xi [libro 5]; ii, viii, x [libro 6]; iv [libro 7, nel corso del quale Cecilia diventa maggiorenne]), la sua ricorrenza risulta a nostro parere troppo elevata per essere considerata puramente casuale.

²⁵ Cfr. le seguenti espressioni, scelte dai voll. III, IV e V del romanzo: "Three days passed thus" (*Cecilia*, 634), "During the following week" e "When this week was expired" (*Cecilia*, 695), "Another week passed" (*Cecilia*, 815).

²⁶ La presente ripartizione è naturalmente applicabile solo a quei personaggi legati alla vicenda da rapporti causali. Pur ricoprendo un ruolo significativo all'interno del romanzo, molti degli attori non sono infatti direttamente connessi ai due temi dell'amore e dell'indipendenza, da noi precedentemente indicati quali motori fondamentali della vicenda. La freccia indica quei personaggi la cui funzione attanziale risulta invertita dall'epilogo del romanzo. In parentesi tonda sono indicati invece gli attori i quali, seppur mossi da sentimenti di affetto (Mortimer) o di carità (Albany), creano imbarazzi e difficoltà alla protagonista.

²⁷ Introduzione a *Cecilia*, xvi. Il capovolgimento di genere di Cecilia trova un parallelo nella situazione di Mortimer, il quale si vedrebbe costretto dalla volontà testamentaria del decano a divenire un *fictive male tail* (secondo la terminologia legale del tempo, in cui l'accentuazione dell'idea di INGANNO, segnalata dall'aggettivo *fictive*, rimanda all'isotopia testuale dominante da noi individuata) della casata Beverley, come gli ricorda con disprezzo la madre: "How will the blood of your wronged ancestors rise into your guilty cheeks, and how will your heart throb with secret shame and reproach, when wished joy upon your marriage by the name of Mr. Beverley?" (*Cecilia*, 677).

²⁸ Il lessema ricorre frequentemente nel romanzo; oltre all'esempio sopra citato, esso appare nuovamente alle pagine 199, 295, 370, 744, 750 e 752.

²⁹ Per una discussione in *Evelina*, v. *supra*, p. 95-100.

³⁰ Lennard Davies, *Factual Fictions. The Origins of the English Novel*, New York, Columbia University Press, 1983, 183.

³¹ Konigsberg, *Samuel Richardson*, 102. Nella successiva schematizzazione, indichiamo in margine destro le variazioni nei registri formali, cinesici e prossemici che interessano i tre attori.

³² La lista delle probabili alterazioni a *The Wiltings* inviata da Burney a Samuel Crisp contiene la prima manifestazione dell'insoddisfazione provata dall'autrice per il meccanico epilogo felice prodotto dall'intervento di Censor: "To restore to Censor his £5,000 and not trouble him even to offer it. To give a new friend to Cecilia, by whom her affairs shall be retrieved, and through whose means the catastrophe shall be brought to be happy" (*DL*, I: 316).

³³ Oliver Goldsmith, *She Stoops to Conquer*, V. iii. L'osservazione di Goldsmith va naturalmente contestualizzata all'interno della critica mossa dall'autore alla mescolanza di patetico e comico che contraddistingue la commedia dell'epoca.

³⁴ La recensione, apparsa sulla *English Review* I (January 1783), 14, è riportata in Doody, *Frances Burney*, 144.

³⁵ Prendendo come esempio la tabella delle opere maggiormente rappresentate al Covent Garden Theatre nel periodo 1747-76, riportata in appendice a H.W. Pedicord, *Theatrical Public*, 220-23, notiamo il grande successo delle forme spettacolari ibride quali *entertainments*, opere comiche e pantomime (così popolari da rendere *The Coronation*, autore anonimo, l'opera maggiormente rappresentata del periodo, con un totale di centottanta rappresentazioni), seguite dalle tragedie shakespeariane quali *Romeo and Juliet*, *Richard III* e *Hamlet*, e quindi dalle commedie, di cui *The Provok'd Husband* rimase l'opera più popolare con cinquantuno allestimenti. Leggermente diversa risulta la situazione al Drury Lane Theatre (*Theatrical Public*, 198-201), dove la presenza di Garrick rafforzò il cartellone comico, rendendo *The Suspicious Husband* di Benjamin Hoadley la commedia maggiormente rappresentata (centoventisei volte, di cui centonove con Garrick nella parte di Ranger). Importante risulta inoltre la presenza dei maggiori tragediografi della Restaurazione, con *The Orphan* di Otway che registra settantasette rappresentazioni e *The Fair Penitent* di Rowe con settantaquattro.

³⁶ Tessari, *Teatro e spettacolo*, 82.

³⁷ V. *infra*, 199-201.

³⁸ John Loftis, *Comedy and Society from Congreve to Fielding*, Stanford, Stanford University Press, 1959, 1-5.

³⁹ George Colman e David Garrick, *The Clandestine Marriage*, in *Eighteenth-century Plays*, a cura di J. Hampden, London, Dent, 1928, 275-76. La commedia, uno dei maggiori successi del periodo [v. Pedicord, *Theatrical Public*, 198-99], era uno dei *plays* favoriti da Burney ed è in assoluto la commedia maggiormente citata nei volumi dei diari e delle lettere dell'autrice, v. Appendice I.

⁴⁰ Colman-Garrick, *The Clandestine Marriage*, 277.

⁴¹ Per l'influenza di *The Conscious Lovers* su *Evelina*, v. cap. I.

⁴² Richard Steele, *The Conscious Lovers*, in *Eighteenth-century Plays*, a cura di R. Quintana, New York, Random House, 1952, 158.

⁴³ Richard Beavis, *English Drama: Restoration and Eighteenth Century, 1660-1789*, London-New York, Longman, 1996, 182. I maggiori storici del teatro inglese si sono occupati del fenomeno delle *harlequinades* di inizio secolo, v. tra gli altri Leo Hughes, *A Century of English Farce*, Princeton, Princeton University Press, 1956 e Allardyce Niccoll, *The World of Harlequin*, Cambridge, Cambridge University Press, 1963. Tra i contributi italiani, quello maggiormente significativo rimane ancora lo studio di Viola Papetti, *Arlecchino a Londra. La pantomima inglese, 1700-1728*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1977.

⁴⁴ Pedicord ha calcolato che i quattro spettacoli maggiormente rappresentati al Drury

Lane nel periodo 1747-76 furono proprio le *harlequinades* di Woodward (*Queen Mab*, 1750, duecentocinquantanove allestimenti, *The Genii*, 1752, duecentosette allestimenti, *Fortunatus*, 1753, centocinquanotto allestimenti). A queste si affianca *Harlequin's Invasion*, 1759, l'opera di accusa che Garrick rivolse alle pantomime, che con centosettantuno rappresentazioni al suo attivo si trasforma paradossalmente nell'opera che registrò il successo maggiore all'interno del repertorio dell'attore.

⁴⁵ Tessari, *Teatro e spettacolo*, 58.

⁴⁶ Frye, *Anatomia della critica*, 290.

⁴⁷ Il *blank verse* rimase il metro tragico comunemente usato nel XVIII sec. Spiega Bevis: “[though] something in the age again lusted after heroics, [...] blank verse remained the norm” (*English Drama*, 201). Il modello shakespeariano, adattato e ripreso dai tragediografi della Restaurazione e soprattutto da Dryden, il quale lo canonizzò in *All for Love*, fu consolidato dall'apparizione dell'edizione critica del Bardo curata da Nicholas Rowe (1709). Dal *Cato* di J. Addison (1713) a *The Grecian Daughter* di A. Murphy (1772) allo straordinario successo storico di H. More *Percy* (1777), tutte le maggiori tragedie del secolo furono composte in versi sciolti. Questo fu il metro prescelto anche da Burney per la stesura delle quattro tragedie di argomento storico alle quali si dedicò negli ultimi due decenni del secolo. A questa tendenza prevalente si oppose la *domestic tragedy* di George Lillo e Edward Moore, composta in prosa, in accordo all'argomento borghese e anti-eroico di tragedie quali *The London Merchant* (1730) e *The Gamester* (1753).

⁴⁸ Queste coppie sono delineate dagli stessi attori della vicenda. Mortimer Delvile accetta di ascoltare le ragioni del cuore a dispetto delle pressioni paterne: “[...] the die is finally cast, and the conflict between bosom felicity and family pride is deliberately over” (*Cecilia*, 563). Durante il primo incontro tra Cecilia e Mrs. Delvile, la madre di Mortimer accusa la giovane di volersi unire imprudentemente al figlio spinta solo dal desiderio di gratificare le proprie passioni: “Hear me then, I beg of you, with no pre-determination to disregard me [...]. Not easy indeed is such a task, to a mind pre-occupied with the intention to be guided by the dictates of inclination, — ‘You wrong me, indeed, madam!’ interrupted Cecilia, greatly hurt, ‘my mind harbours no such intention, it has no desire but to be guided by duty, it is wretched with the consciousness of having failed in it!’” (*Cecilia*, 637). È secondo un'opposizione tra nobiltà e ricchezza che Compton Delvile giustifica infine il suo dissenso all'unione dei due giovani: “Where the birth is such as Mortimer Delvile may claim, the fortune generally fails; and where the fortune is adequate to his expectations, the birth yet more frequently would disgrace us” (*Cecilia*, 500).

⁴⁹ N. Rowe, *The Fair Penitent*, a cura di Malcom Goldstein, London, Arnold, 1969.

⁵⁰ Frye, *Anatomia della critica*, 278 e segg.

⁵¹ Laura Brown, *Ends of Empire. Women and Ideology in Early Eighteenth-century Literature*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1993, 65.

⁵² Tra le opere con protagonisti giocatori di azzardo redenti segnaliamo inoltre *The Basset Table* e *The Gamester* di Susannah Centlivre, *The Confederacy* di John Vanburgh (tutte e tre le commedie uscirono nel 1705) ed infine, più tardi nel secolo, *Duplicity* di Thomas Holcroft, che apparve nel 1781, l'anno prima della pubblicazione di *Cecilia*.

⁵³ V. sotto, Appendice I.

⁵⁴ V. *supra*, 115.

⁵⁵ Per una dotta discussione del “female consumerism” nel XVIII sec. rimandiamo alle pagine dedicate all'argomento in G.J. Barker-Benfield, *The Culture of Sensibility*.

⁵⁶ Per la somiglianza con *High Life Below Stairs* di David Garrick, v. *supra*, 69.

⁵⁷ Spiega D.G. Campbell, “As denizens of fashionable society and conspicuous consumption founded upon credit, the Harrels in *Cecilia* reflect both their [sic] economic climate in England and a complex of prevalent ideological responses to that climate. [...] [T]heir lavish expenditure epitomizes an explosion in consumer spending which occurred in England in the late eighteenth-century” (“Fashionable Suicide: Conspicuous Consumption and the Collapse of Credit in Frances Burney's ‘Cecilia’”, *Studies*

in *Eighteenth-century Culture*, 20, 1989, 133). Cfr. inoltre Edward W. Copeland, "Money and the Novels of Fanny Burney" (*Studies in the Novel* 8, 1976, 24-37) nel quale è contenuta una discussione del "plot of hard cash" di *Cecilia* (29).

⁵⁸ Per una discussione della complesse relazioni socio-economiche presenti in *Cecilia* e più in generale nel macrotesto burneyano, rimandiamo all'eccellente studio di Zonitch, *Familiar Violence*.

⁵⁹ Alla domanda di Orville, "whether she depends wholly on herself, or whether there is [sic] any other people whose interest must solicit?", Evelina risponde significativamente: "I hardly know myself to whom I most belong" (*Evelina*, 392). L'idea di *riconoscimento* inteso come *possesso* è reiterata durante il secondo incontro con il padre, al quale Evelina rivolge un appello dagli accenti melodrammatici che lascia bene intravedere la violenza nascosta dalla retorica della *sensibility*: "Yes, Sir,' cried I, springing forward, and kneeling at his feet, 'it is your child, if you will own her!'" (*Evelina*, 425; l'enfasi è mia).

⁶⁰ Anche in questo dettaglio Burney si rifà a convenzioni culturali stabilite: tradizionalmente i finanziari della City erano accusati di avarizia, come nella "Epistle to Lord Bathurst" (*Epistles to Several Persons*) di Alexander Pope, 1732 anche conosciuta come *Of the Use Of Riches*.

⁶¹ Interessante risulta una lettura semiotica delle suggestioni onomastiche di alcuni personaggi del romanzo. COMPTON (Delvile), il cui nome rimanda per assonanza a 'contempt', è un nobile arrogante e orgoglioso, che disprezza chiunque non possa vantare una discendenza familiare altrettanto gloriosa. MORTIMER, ultimo discendente dell'antica casata dei Delvile, provocherà l'estinzione (ovvero la morte) della sua famiglia se accetterà di assumere il cognome della moglie. MONCKTON, l'abile manipolatore di apparenze, si beffa ('to mock') dell'amicizia di Cecilia e del vincolo matrimoniale che lo obbligherebbe a rispettare la tirannica consorte. Gli EGGLESTON ('eagle') sono i prepotenti eredi del decano, pronti a scacciare Cecilia e a interrompere quella caritatevole comprensione dimostrata dalla ragazza per i suoi fittavoli.

⁶² Crisp sceglie di mantenere il nome con il quale erano originariamente chiamati i giardini, i quali inizialmente vennero appellati Spring Gardens e quindi divennero Vauxhall Gardens. La menzione a Edward (Francesco Burney, cugino di Frances) è dovuta alle tre illustrazioni per *Evelina* che il giovane, un artista di talento, aveva ultimato nel 1780 (v. Chisholm, *Fanny Burney*, 122). Edward Francesco Burney completò realmente delle illustrazioni per *Cecilia*, una delle quali (adesso custodita nel fondo Burney della New York Public Library), rappresenta la protagonista che presta soccorso a Mrs. Hill ed è riprodotta in Doody, *Frances Burney*, illust. n. 15.

⁶³ Altick, *The Shows of London*, 94.

⁶⁴ "[Ranelagh Gardens] were a vast *amphitheatre*, finely guilt, painted and illuminated, into which everybody that loves eating, drinking, *staring*, or crowding, is admitted for a twelvepence" (lettera a Sir Horace Mann, 26 maggio 1742, Horace Walpole, *Horace Walpole's Correspondence with Sir Horace Mann*, Yale Edition vol. XVII, a cura di W. S. Lewis, Warren H. Smith, e J. L. Lam, New Haven, Yale University Press, 1954, 434).

⁶⁵ Altick, *The Shows of London*, 95.

⁶⁶ I quadri vengono analizzati puntualmente in T.J. Edelstein, "Vauxhall Gardens", in *The Eighteenth-century Britain. The Cambridge Cultural History of Britain*, vol. V, a cura di Boris Ford, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, 203-15. Per delle brevi notizie sulla collaborazione Garrick-Hayman, testimoniata da numerose *theatrical conversations* quali le famose *Garrick and Mrs. Pritchard* (1747) e il ritratto dello stesso Garrick nel ruolo di Richard III (1760), rimando a Maria Ines Aliverti, *Il ritratto d'attore nel Settecento francese e inglese*, Pisa, ETS, 1986, 117-20. Hayman come illustratore shakespeariano è invece discusso in Corti, *Shakespeare illustrato*, 41-56.

⁶⁷ Sulle 'scenografie' del romanzo inglese di fine secolo (ed in particolare su quelle del *gothic revival*) rimandiamo al fondamentale studio *Il gotico inglese. Il romanzo del terrore 1764-1820*, a cura di Mirella Billi, Bologna, Il Mulino, 1986, *passim* (soprattutto alle pagine 16-20).

⁶⁸ Altick, 95. L'episodio è così ricordato in *Evelina*, con una descrizione che preannuncia il drammatico episodio del Vauxhall contenuto in *Cecilia*: "As we were walking about the orchestra, I heard the bell

ring, and, in a moment, Mr. Smith, flying up to me, caught my hand [...]. At last, however, I insisted about stopping; 'Stopping, Ma'am!' cried he, 'why, we must run, or we shall lose the cascade!' And then again, he hurried me away, mixing with a crowd of people, all running with so much velocity, that I could not imagine what had raised such an alarm." (*Evelina*, 217).

⁶⁹ A questo proposito ci sembra importante notare come in *Cecilia* venga meno la tradizionale coppia oppositiva CITTÀ-CAMPAGNA. Non solo Mr. Monckton, il personaggio machiavellico e malvagio del romanzo, è originario della campagna, ma a loro volta le aree rurali e naturali sono diventate continuazione della città stessa, come dimostra appunto la *natura naturata* del Vauxhall.

⁷⁰ Frye, *Anatomia della critica*, 242 e segg.

⁷¹ Backscheider, *Spectacular Politics*, 168. Si ricordi anche come la morte di Lovelace avvenga 'fuori scena' e sia annunciata per tramite di un servitore. La convenzione naturalmente ha origine nella tragedia greca, in cui le azioni violente avevano luogo fuori scena e venivano raccontate da degli stranieri o da dei messi. Cfr. Aristotele, *Poetica*, 11-12, 1452 b, (*Opere*, 37, nota a).

⁷² Per un parallelo con lo spettacolo della finta cascata introdotto dal suono di una campanella, v. *supra*, n. 68.

⁷³ La presente ricostruzione storica del fenomeno spettacolare del *masquerade* è indebitata agli studi di Terry Castle, alla cui opera rimandiamo per un'attenta e interessante discussione. V. T. Castle, "Eros and Liberty at the English Masquerade", *Eighteenth-century Studies* 17, 1983-84, 156-76; "The Carnivalization of Eighteenth-century English Narrative", *PMLA* 99, 1984, 903-16 (poi riproposti in forma leggermente aggiornata in *The Female Thermometer: Eighteenth-century Culture and the Invention of the Uncanny*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1995, rispettivamente 82-100 e 101-19) e in partic. "Masquerade and Utopia: Burney's 'Cecilia'", in T. Castle, *Masquerade and Civilization: The Carnivalesque in Eighteenth-century English Culture and Fiction*, Stanford (CA), Stanford University Press-London, Methuen, 1986, 253-89.

⁷⁴ Castle, "Eros and Liberty", 159.

⁷⁵ Castle, "The Carnivalization", 909.

⁷⁶ Burney sottolinea due volte la presenza di uomini travestiti da donne nell'intrattenimento domestico degli Harrel. Oltre alla breve menzione sopra citata, il narratore riporta la presenza di "an apparent old woman, who was a young man in disguise" (*Cecilia*, 114). La predilezione per il *cross-dressing*, pratica che contraddistingue l'intera epoca (si pensi tra gli altri al caso dell'attrice Charlotte Charke, alla "Mary Hamilton" fieldinghiana e, più tardi, ai guerreschi travestimenti dello Chevalier d'Eon), era uno dei più comuni motivi di condanna dei *masquerades*. Basandosi sulla riprovazione scritturale per il travestimento contenuta nel Deuteronomio, i detrattori puritani delle feste in costume lamentavano l'incoraggiamento all'omosessualità che era concesso dall'anonimato della maschera. Questa predilezione per la trasgressione è comprovata da numerosi appelli coevi, apparsi sui periodici del tempo quali lo *Spectator* e il *Connoisseur*, oltre che da diverse testimonianze letterarie, delle quali la più conosciuta è forse quella contenuta in John Cleland, *Memoirs of a Woman of Pleasure* (1749).

⁷⁷ Questa abitudine è confermata nella descrizione dell'unico *masquerade* contenuta nei diari di Burney, nella quale l'autrice ricorda di aver declinato di travestirsi da suora o secondo la foggia quacchera a causa della difficoltà "to keep character with those personages" (*EJ&L*, I: 97-107, partic. 98). Lars Troide sottolinea inoltre la reticenza mostrata da Burney nell'ammettere di aver partecipato a divertimenti in maschera pubblici, v. *DL*, II: 16 n. 37. Questa riluttanza si conforma al tradizionale giudizio negativo riservato al *masquerade*, per cui si rimanda agli episodi contenuti, tra gli altri, in *Amelia* e *Tom Jones*: "Nancy is, I am certain, too good a girl to desire to go; for she must remember when you carried her hither last year, it almost turned her head, and she did not return to herself or to her needle in a month afterwards" (Fielding, *Tom Jones*, [XIII, 6], 602). La descrizione dettagliata del comportamento canonico da tenersi in un *masquerade* è contenuta in Maria Edgeworth, *Belinda* (1801), cap. II "Masks", in cui le protagoniste Belinda e Lady Delacour indossano rispettivamente le vesti della musa tragica e quelle della musa comica: "Lady Delacour opened her dressing-room door,

and pointed to her as she stood with the dress of the comic muse on one arm, and the tragic muse on the other. 'I am afraid I have not spirits enough to undertake the comic muse,' said miss Portman. [...] 'Your ladyship's taller than miss Portman by half a head,' said Marriott, 'and to be sure will best become tragedy, with this long train [...]' [A]fter the muses had performed their parts to the satisfaction of the audience, and their own, the conversation ceased to be supported in masquerade character; muses and harlequins, gipsies and Cleopatras, began to talk of their private affairs, and of news and the scandal of the day" (a cura di Kathryn Kirkpatrick, Harmondsworth, Penguin, 1999, 19 e 23)

⁷⁸ Questa teoria è parzialmente accettata anche da Castle, "The Carnivalization", 905. A questo proposito va ricordato come la critica tratti brevemente della mascherata di *Cecilia*, da lei considerata in accordo al modello sociale e letterario dominante. La presente analisi trae spunto da numerose osservazioni di Castle, ma se ne distacca in parte, nel tentativo di analizzare i rapporti che l'episodio intrattiene con il romanzo nel suo complesso e con l'isotopia testuale della FINZIONE.

⁷⁹ Castle enumera numerose opere narrative, teatrali e saggistiche che hanno per argomento il *masquerade*. Per l'intero elenco (che copre l'arco di tempo compreso tra la prima rappresentazione di *Masquerade; or, An Evening's Intrigue* di Benjamin Griffin, 1717 e la pubblicazione di *Belinda* di Maria Edgeworth, 1801), cfr. Castle, "Eros and Liberty", 158 n. 5, poi ampliato in "The Carnivalization", 915 n. 2. I successivi studi della critica non presentano significative modificazioni a quest'ultimo repertorio.

⁸⁰ "As soon as Mr. B. saw me, 'Come in, said he, [...] 'who is it you put your *tricks* upon? I was resolved never again to honour you with my notice; and so you must *disguise* yourself, to attract me, and yet pretend, like an hypocrite as you are -' 'I beseech you, sir,' said I, 'do not impute *disguise* and hypocrisy to me. I have put on no *disguise*. [...]' " (Richardson, *Pamela*, lett. XXIV, 90; l'enfasi è mia).

⁸¹ Barker-Benfield, *The Culture of Sensibility*, 82-90.

⁸² L'unico personaggio a non rispettare questa regola è Miss Larolles, frivola *socialite* dalla movimentata vita mondana, per la quale Burney sceglie un costume da Minerva, secondo la consuetudine per la quale le maschere preferivano impersonare un personaggio dalla natura antitetica alla propria.

⁸³ V. *supra*, 195-96.

⁸⁴ Doody, *Frances Burney*, 134.

⁸⁵ Come precedentemente segnalato, nel corso del romanzo Delvile muterà in parte la sua funzione attanziale, v. *supra*, 182.

⁸⁶ V. *supra*, 196.

⁸⁷ V. D. Defoe, *Roxana, or the Fortunate Mistress* (1724), nel quale l'eponima protagonista partecipa a una mascherata con un abito di foggia turca. Il gusto orientaleggiante divenne particolarmente popolare verso il finire del secolo, come dimostra la storica del costume Aileen Ribeiro in "Turquerie: Turkish Dress and English Fashion in the Eighteenth Century", *Connoisseur* 201, May 1979, 16-23. Cfr. inoltre il ritratto di Nancy Parsons in abito turco dipinto da Joshua Reynolds (1767-69). Si veda infine l'esaustivo volume di Diego Saglia, *I discorsi dell'esotico. L'Oriente nel romanticismo britannico, 1780-1830*, Napoli, Liguori, 2002.

⁸⁸ La presenza di Monckton, il personaggio machiavellico per eccellenza, rafforza la nostra ipotesi secondo la quale la struttura di *Cecilia* segue lo schema di una tragedia. A questo proposito è interessante notare come Northrop Frye rilevi quella stretta affinità tra il tipo machiavellico e il tipo diabolico che rende quest'ultimo uno degli elementi ricorrenti nella tragedia (*Anatomia della critica*, 288-89).

⁸⁹ T. Castle, "The Carnivalization", 904.

PAZZIA E RAPPRESENTAZIONE NELL'EPISTEME TARDO-SETTECENTESCA:
CECILIA E THE WANDERER.

From earliest childhood [a woman] has been taught and persuaded to survey herself continually. And so she comes to consider the surveyor and the surveyed within her as the two constituent yet always distinct elements of her identity as a woman.

John Berger, *Ways of Seeing*, 1972

In the best places, where straitjackets are abolished, doors are unlocked, leucotomies largely forgotten, these can be replaced by more subtle lobotomies and tranquilizers that place the bars of Bedlam and the locked doors inside the patient.

R.D. Laing, *The Divided Self*, 1976

§ 25. Il seguente esperimento di lettura di alcuni episodi tratti da due opere di Frances Burney (rispettivamente *Cecilia*, 1782 e *The Wanderer*, 1814) ha lo scopo di illustrare una delle isotopie portanti del macrotesto burneyano – macrotesto che, voglio ricordare, comprende oltre ai romanzi e ai numerosi volumi della copiosa produzione letteraria privata composta dalla corrispondenza e dai diari, anche sette *plays* pervenutici nella loro interezza, ai quali si affianca un ottavo dramma rimasto incompiuto – e che definisco ‘isotopia della pazzia’. Nella mia lettura appare infatti evidente come diari, romanzi e scritti teatrali, sebbene distanti cronologicamente, siano tuttavia accomunati da temi ricorrenti, tra i quali rintracciamo il motivo della follia dell’eroina eponima, la quale vive un’esperienza alienante che potremmo genericamente definire ‘di pazzia’. A questa esperienza è riservata una posizione nodale all’interno dell’intreccio (essa viene a precedere immediatamente l’explicit, e al tempo stesso introduce la catastrofe risolutiva) che ne giustifica un tentativo di interpretazione a più livelli.

Nella mia prospettiva di lettura, questa ‘esperienza del limite’¹ verrà indagata attraverso un’analisi semiotica che tenda a metterne in evidenza la struttura

drammatica portante, considerandola non tanto come l'episodio di un romanzo, quanto come una serie di scene ovvero un atto di un'opera teatrale. In questa prospettiva, il testo narrativo si allontana dalla sua essenza prima di azione raccontata (diegetica) per avvicinarsi a quella di *azione parlata* (mimetica), dimensione che Serpieri indica come peculiare a un'opera teatrale².

Questa scelta interpretativa ci sembra giustificata dall'evidente attenzione riservata da Frances Burney alla descrizione dei movimenti, delle espressioni, delle modalità articolatorie e retoriche delle sue 'eroine impazzite', caratterizzazione che si ispira largamente alle convenzioni drammatiche dell'epoca. Seguendo questa linea interpretativa, il sintagma romanzesco si trasforma in una macrostruttura pluricodica che può essere analizzata secondo i suoi molteplici livelli – cinesici, prossemici, vestimentari, paralinguistici. Inoltre, se da un lato già per molti lettori contemporanei era evidente come diversi episodi dei romanzi di Burney fossero stati costruiti secondo criteri teatrali³, dall'altro una simile strategia di lettura ci consente di unificare in un'analisi macrotestuale i diversi generi nei quali si cimentò la scrittrice la quale, non va dimenticato, pur raggiungendo la fama come romanziera, mostrò parallelamente un interesse altrettanto duraturo, sebbene pubblicamente represso, per la drammaturgia.

Prima di dare avvio a queste considerazioni è opportuno ricordare inoltre come la parola scritta, narrata, del romanzo settecentesco portasse già potenzialmente in sé la "tridimensionalità"⁴ propria della parola recitata. Marcello Pagnini giustamente rileva come i "testi adatti alla recitazione", da lui definiti "testi teatrabili", si differenzino dai "testi teleologicamente destinati alla lettura, che prevede gesti e ambienti per la loro piena realizzazione e che prescinde dal fatto, fondamentale per il teatro, che la rappresentazione debba comunque rivestire un evento *socialmente* [...] *significativo*"⁵. In questa prospettiva il romanzo del Settecento viene a costituirsi come *testo ibrido*, come dimostrato dall'importanza fondamentale che viene a ricoprire il livello ricettivo, di fruizione collettiva del testo stesso. A questo proposito appare paradigmatico il caso del macrotesto richardsoniano, in cui il circuito comunicativo è sostenuto e spesso avviato dalla (onni)presenza dei corrispondenti del romanziera, la cui funzione di consiglieri letterari fu talmente rilevante da trasformarli in veri co-autori del testo narrativo⁶.

Inoltre la pratica settecentesca della lettura familiare ad alta voce di un romanzo ci appare una pertinente illustrazione della funzione "sociopetal"⁷ propria di questa fruizione collettiva del romanzo, momento che esemplifica quella "attrazione sociale"⁸ fondante ogni spettacolo informale. La lettura ad alta voce, eseguita con intensità e compartecipazione secondo convenzioni pragmatiche, retoriche e paralinguistiche non dissimili da quelle che regolano la comunicazione interpersonale attore-spettatore, si rivolge a un gruppo di ascoltatori che viene ad autocostruirsi in un reale pubblico (familiare). Gli ascoltatori a loro volta sono invitati a rappresentare mentalmente ('in the theatre of the[ir] mind', appunto,

oppure attraverso 'their mind's eye') il testo che viene loro letto, esplicitando (ovvero mettendo in scena) quell'entropatia autore-personaggio-pubblico presente nel testo a livello latente.

A questo proposito risulta molto interessante la cronaca lasciataci da Susanna Burney della lettura di *Evelina* fatta dal Dr. Burney e dalla moglie (*ED*, II: 238-48).

This morning between seven and eight I was awake [sic] by a noise in the next room – upon listening a minute or two I found it was my father and mother laughing in the most extraordinary manner – presently I heard by the voice of the former that he was reading [...] – they were in the midst of the Ridotto scene – P. 64 – [...] and the eclats of Laughter that accompanied it – did my heart good [...]. (5 Luglio)

The conclusion of his [Mr. Villar's] Letter, P. 130, lost nothing of its pathos *by the manner in which it was read*. The subsequent epistle of Lady Belmont's affected him very much – and me, by the *nervous, energetic manner* in which he read it, *much more than when I read it myself*. Indeed I have found this to be the case frequently in listening to my father, tho' it has been impossible for me to hear him always distinctly. *He stopped several times in the course of this letter – nor was his handkerchiefuseles*. (16 luglio; l'enfasi è mia)

La lettura si risolve nella creazione di un testo secondo in cui la figura del lettore si compenetra a quella del narratore (-autore di se stesso, secondo le convenzioni del romanzo epistolare) al punto da creare un crocevia sintattico inestricabile (in quanto proiettivo), frutto di un "nice derangement of personal pronouns"⁹.

But the Scene between her and her father [...] *you* would have cried had you heard him [Dr. Burney] read it, and stop as he did to cry himself – I declare I could scarce prevent myself *from making a noise* – his [Belmont] being unable to open Lady Belmont's letter and agonies at reading it – his [Belmont's] sudden transition from tenderness to fury to despair – his [Belmont's] returns again to *Evelina*, he [Dr. Burney] marked so well that no one could I am sure have heard him [Dr. Burney e Belmont?] without tears – and his own [Dr. Burney's] flowed plentifully – When he had done he shut up the book for a while and said – 'twas an *amazing scene*.' (16 luglio; enfasi nel testo, gli inserimenti parentetici sono miei)

§26. Se da un punto di vista antropologico la pazzia è fin dagli albori della società compagna rimossa del viaggio umano e se certamente da un punto di vista letterario il personaggio del folle aveva già raggiunto la sua consacrazione letteraria con il teatro shakespeariano¹⁰, è altresì vero che il panorama letterario settecentesco, aperto dalle eroine *deranged* delle *she-tragedies* di inizio secolo, continuato dallo *splenetic humour* augusteo¹¹ e conclusosi infine con le esasperate fibrillazioni nervose tipiche della *sensibility* di fine secolo, è particolarmente ricco di figure di pazzi e, soprattutto, di pazze. In poesia, a teatro e nelle arti visive, la pazzia si tramutò dunque in una vera *icona culturale*.

Sulle scene, la pazzia femminile era stata rappresentata con grande successo fin dalla riapertura dei teatri restaurati e successivamente da molti drammaturghi

augustei. Le eroine di Thomas Otway, Thomas Southerne e Nicholas Rowe (rispettivamente Belvidera, protagonista di *Venice Preserv'd; or, A Plot Discovered*, 1682; Isabella, protagonista di *The Fatal Marriage*, 1694 ed infine Jane Shore, protagonista dell'omonima tragedia, 1714) vennero a costituirsi fin dall'inizio come paradigmi dell'eroina passiva che, tradita, vittima di inganni e macchinazioni politiche, resa incapace di agire o esprimere il proprio desiderio, può trovare una liberazione solo nella pazzia o nella morte. (Spesso è il suicidio l'unico mezzo che le viene concesso per poter affermare la propria indipendenza.) A questi personaggi vittimizzati, che creano quanto potremmo definire un 'paradigma della pazzia passiva (o contenuta)', vennero ad affiancarsi gradualmente eroine la cui pazzia, più iperbolica e violenta, si costituì in un secondo paradigma, specularmente opposto al primo, che definirei della 'pazzia vendicativa (o incontenibile)'¹². Il modello può essere rintracciato nella figura di Alicia, co-protagonista del già ricordato *Jane Shore*, il cui confronto drammatico con la rivale Jane ci permette di paragonare schematicamente queste due opposte follie.

Jane Shore, che aveva lasciato il marito per amore di Edoardo IV, è travolta dall'ascesa al potere di Gloster, fratello del defunto re e futuro Riccardo III. Nel quinto atto della tragedia essa cerca rifugio presso la casa di Alicia, che la considera sua rivale per l'amore di Hastings e qui le due donne, una impazzita e l'altra stremata per le sofferenze fisiche e psicologiche a cui è stata sottoposta, si confrontano, dando vita a un vero "theatrical *tour de force*"¹³. Va subito precisato che prima ancora del suo ingresso finale in scena, lo spossamento fisico e l'esaurimento psichico di Jane ci erano già stati descritti da Bellmour nella prima parte dell'ultimo atto, a denotare ancora una volta la passività e la paralisi di una donna a cui le cabale politiche hanno tolto la capacità di esprimersi e di agire indipendentemente.

BELLMOUR

¹ Submissive, sad, and lowly was her look;
² A burning taper in her hand she bore,
³ And on her shoulders, carelessly confus'd,
⁴ With loose neglect her lovely tresses hung.
⁵ Upon her cheek a faintish flush was spread;
⁶ Feeble she seem'd, and sorely smit with pain,
⁷ While bareefoot as she trod the flinty pavement,
⁸ Her footsteps all along were marked with blood.
⁹ Yet silent still she pass'd and unrepining;
¹⁰ Her streaming eyes bent ever on the earth,
¹¹ Except when in some bitter pang of sorrow,
¹² To heav'n she seemed in fervent zeal to raise,
¹³ And beg that mercy deny'd her here.

(V. i)¹⁴

Queste battute pronunciate da Bellmour portano inscritte le potenzialità drammatiche del testo in correlazione ai suoi diversi livelli sistemici. Dapprima viene descritto lo sguardo di Jane (v. 1), quindi un *prop* che la contraddistingue (v. 2), il suo trucco (v. 5), gli abiti (v. 7), i gesti (vv. 6 e 9), l'espressione del volto (v. 6), fino al movimento della testa e degli occhi (vv. 10 e 12). Viene inoltre sottolineato il disordine dei capelli della protagonista i quali, sciolti, le scendono scomposti sulle spalle. In questo modo la competenza intertestuale degli spettatori suggerisce immediatamente l'immagine di una donna estenuata dalla sofferenza causata da un amore impuro (il significato di lascivia associato ai capelli sciolti e in disordine era nato con la caratterizzazione di Ofelia). Le aspettative degli spettatori sono altresì pienamente rispettate poche battute più sotto quando Jane fa il suo ingresso in scena con "*her hair hanging loose on her shoulders, and barefooted*" (V)¹⁵.

Alla passività fisica di Jane si contrappone la violenza linguistica di Alicia, la cui furia è espressa dai toni concitati e drammatici del *rant* suggeriti dall'uso ripetuto dei punti esclamativi, oltre che dalle immagini cruente ed orripilanti da lei evocate.

ALICIA	Insatiate, savage, monster! Is a moment So tedious to thy malice? Oh, repay him, Thou great Avenger; give him blood for blood! Guilt haunt him! Fiends pursue him! Lightnings blast him! Some horrid, cursed kind of death o'ertake him, Sudden, and in the fullness of his sins! That he may know how terrible it is To want that moment he denies thee now.
--------	--

(IV)¹⁶

La contrapposizione tra i due personaggi (e le due diverse condizioni psicologiche) è estrinsecata nelle ultime battute di Alicia, in cui il destino di rassegnazione che aspetta la miserabile Jane (che viene definita "wretch", vedi sotto, v. 2) è opposto alla furia suicida di Alicia, la quale dopo aver rifiutato di "linger long before thee" (v. 4) si precipita fuori della scena. Jane invece, dopo un catartico ricongiungimento con il marito, muore sulla scena.

ALICIA	₁ Let her take my counsel! ₂ Why shouldst thou be a wretch? Stab, tear thy heart, ₃ And rid thyself of this detested being; ₄ I won't linger long before thee here.
--------	--

(V)¹⁷

Anche nel romanzo settecentesco la convenzionale contrapposizione pazzia passiva/pazzia violenta fu impiegata ripetutamente, arricchendosi tuttavia di ulteriori sfumature di significato. Se i personaggi di Clementina della Porretta e della

Contessa Olivia in *Sir Charles Grandison* di Samuel Richardson (1751) riprendono, senza variarlo significativamente, il modello proposto da Rowe (è tuttavia opportuno ricordare come Olivia sia dotata di un pugnale con il quale minaccia Grandison, prima in una serie di pazzie per amore dalle tendenze omicide), già in *The Female Quixote* di Charlotte Lennox (1752) la pazzia letteraria di Arabella acquista i toni di una vera fantasia di potere che le consente di controllare il comportamento degli uomini che la circondano attraverso la retorica del *romance* (e non a caso il suo rinsavimento e l'abbandono del mondo delle illusioni equivale al ritorno all'impotenza).

Associata ai toni patetici della *sensibility* di metà secolo, la pazzia femminile venne investita di nuove connotazioni. Maria, il personaggio con cui si incontra lo Yorick di Laurence Sterne nel corso del suo *Sentimental Journey* (1768), ci appare come modello perfetto della pazza bellissima e totalmente passiva, che sembra incarnare quell'ideale di femminilità remissiva, succube e senza parola teorizzato nei manuali di condotta femminile del tempo. La vista della pazza non impedisce un risveglio di sensazioni squisite e di nobile altruismo nel petto di Yorick, certo non scovre da più interessate stimolazioni erotiche, ma ancor più significativamente essa si tramuta in un vero spettacolo patetico¹⁸, in cui la donna (muta, pazza o idiota che dir si voglia, sempre e comunque indifesa) si colloca nel fuoco dello sguardo voyeuristico dell'osservatore maschile¹⁹. Non va peraltro dimenticato che fino al 1770 il Bethlem Hospital, il manicomio di Londra più comunemente conosciuto come Bedlam, era un luogo di ricreazione regolarmente visitato dai londinesi in cerca di spettacoli curiosi. L'orrore dell'ambiente, ritratto da William Hogarth in una delle tele che compongono il *Rake's Progress* (1731), era deliberatamente accresciuto dalla intenzionale spettacolarizzazione del comportamento dei pazienti.

The cells were arranged in galleries, in the manner of cages in a menagerie or booths at a fair, and in each one was a chained lunatic, whose behaviour, if it were not sufficiently entertaining to begin with, was made so by the spectators' protruding him or her with their sticks or encouraging further wildness by ridicule, gestures, and imitation.

Robert Altick ci ricorda inoltre come alla chiusura al pubblico del manicomio, la cui atmosfera era paragonabile a quella del vicino Bartholomew Fair, "with nuts, fruit, [...] beer brought in from nearby taverns", "one venerable source of merriment was deleted from London's list"²⁰.

Il manicomio, un sinistro luogo di prigionia popolato da esseri grotteschi che rappresentano l'incarcerazione e la rimozione dell'eterodosso, si trasformò in un tropo della condizione femminile. Se l'eroina del *Launcelot Greaves* di Thomas Smollett (1760-61) vi viene rinchiusa brevemente per poi essere salvata dall'eroe, diverso è il destino che aspetta la Maria di Mary Wollstonecraft (*Maria; or, the*

Wrongs of Woman, 1797), condannata dalla prepotenza del marito a risvegliarsi, seppur sana di mente, “buried alive”²¹ tra le pareti di un manicomio. L’atmosfera claustrofobica da incubo gotico del luogo, la sorveglianza continua alla quale è sottoposta, l’impossibilità di comunicare con l’esterno e di affermare i propri diritti convincono Maria dell’iniquità e dell’ineguaglianza della condizione femminile: “[w]as not the world a vast prison, and women born slaves?”, essa si interroga²².

Gli ultimi due personaggi sui quali è significativo soffermarsi in questa ricostruzione del contesto culturale nel quale si situano gli episodi di follia descritti da Frances Burney sono Ellinor, co-protagonista di *The Recess; or, A Tale of Other Times* di Sophia Lee (1785), forse il primo vero tentativo di romanzo storico inglese, e Lucy Ashton, la *Bride of Lammermoor* dell’omonimo romanzo di Walter Scott (1819). In *The Recess* Ellinor, ipotetica figlia segreta di Maria di Scozia, vive una duplice tragedia: dopo essersi inutilmente illusa di poter salvare la madre e l’amato Lord Essex concedendosi in sposa a Lord Arlington, Ellinor viene a sapere che entrambi sono stati assassinati e conseguentemente perde la ragione. Prima di morire, Arlington dà ordine che la moglie rimanga segregata in una parte isolata e in rovina dell’abbazia dove era stata allevata in segreto. Nel caso di Ellinor è chiaro come solo la pazzia riesca in parte a proteggerla dal dolore che ha subito; perdere la ragione equivale a una forma di auto-difesa che viene a coincidere con l’ingresso in una dimensione maggiormente libera dai vincoli della convenzione. Come afferma alla sorella Matilda, rivendicando l’indipendenza di giudizio alla quale la perdita della ragione l’ha paradossalmente fatta approdare: “the season of dissimulation is over, and my tortured heart will utter but the truth”. La nuova verità che le fanno vedere gli occhi della follia è espressa con tutta l’incontenibile violenza di un cuore che trabocca: “I perceive I have in the wild colourings of a disordered imagination, unfolded a truth my heart almost burst with”²³. Se la pazzia permette a Ellinor di dire quello che vuole, allo stesso modo concede alla sua autrice la possibilità di dare voce a una critica sociale che il discorso predominante non le avrebbe altrimenti concesso di esprimere²⁴. È inoltre importante sottolineare come nel caso di Ellinor all’uscita dalla ragione corrisponda un ritorno della parola e della possibilità di affermare la propria voce.

Il tropo della pazzia femminile dispiega tutte le sue implicite potenzialità spettacolari nel personaggio di Lucy Ashton, la cui parabola biografica, tracciata con dovizia di particolari da Scott, sembra rappresentare perfettamente l’avvenuto passaggio dal primo paradigma della follia che ho precedentemente individuato (la ‘pazzia passiva o contenuta’) a un secondo, più iperbolico e spettacolare, legato al nascente gusto romantico per il *coup de théâtre* (la ‘pazzia vendicativa o incontenibile’). Lucy, “exquisitely beautiful”, con “somewhat girlish features [...] soft, timid, and feminine”²⁵, costretta dalla madre a sposare il debole Bucklaw nonostante

l'amore per Ravenswood, il quale fa ritorno quando ormai il matrimonio è già stato celebrato, perde il controllo di se stessa, impazzisce e pugnala lo sposo la prima notte di nozze. Quando arrivano i soccorsi, Lucy viene trovata nella stanza da letto, coperta dal sangue del marito.

There was no private passage from the room, and they began to think that she must have thrown herself from the window, when one of the company [...] discovered something white in the corner of the great old-fashioned chimney of the apartment. Here they found the unfortunate girl, seated, or rather couched like a hare upon its form – her head-gear dishevelled; her night-clothes torn and dabbled with blood, – her eyes glazed, and her features convulsed into a paroxysm of insanity. When she saw herself discovered, she gibbered, made mouths, and pointed at them with her bloody fingers, with the frantic gestures of an exulting demoniac²⁶.

Nella riproposizione operistica del romanzo di Scott fatta da Gaetano Donizetti (andata in scena per la prima volta a Napoli nel 1835) le potenzialità drammatiche dell'episodio vennero colte pienamente e lo trasformarono nel momento culminante dell'opera lirica, in cui il virtuosismo vocale della cantante che interpretava Lucy riusciva ad esprimere perfettamente la violenza spettacolare implicita ai vaneggiamenti di una donna impazzita²⁷. Showalter ricorda inoltre che questo abbandono della dimensione di vulnerabilità e passività tradizionalmente associata alle donne (qui rappresentato dal simbolico omicidio perpetrato da Lucy Ashton) venne a costituirsi in un illustre precedente, per poi diventare uno dei temi ricorrenti nella produzione operistica ottocentesca²⁸.

Non solo mi sembra dunque possibile affermare con Small che “stories about women who go mad when they lose their lovers were extraordinarily popular during the late eighteenth and early nineteenth centuries”²⁹, ma ancor di più mi sembra che con il finire del diciottesimo secolo l'idea di pazzia si venga a trasformare in un concetto polisemico, polimorfico, in un vero segno dei tempi. Va infatti ricordato come all'epoca, di là dal breve braccio di mare della Manica, si fosse alzato il sipario su un evento di follia collettiva, che rischiava di riversarsi incontenibile sulle rive inglesi. Edmund Burke, il più eloquente portavoce della reazione anti-giacobina britannica, parla della rivoluzione francese come di una malattia dell'intelletto, una folle rappresentazione che viene a distruggere l'ordine naturale.

The Assembly, their organ, acts before them the farce of deliberation with as little decency as liberty. They act like the comedians of a fair before a riotous audience; they act amidst the tumultuous cries of a mixed mob of ferocious men, and of women lost to shame, who, according to their insolent fancies, direct, control, applaud, explode them³⁰.

Lo spettacolo infame e incontrollato evocato da Burke sembra avere tuttavia più il sapore di un esorcismo che di un giudizio politico, per quanto ostile. Il nesso strettissimo tra follia collettiva e rivoluzione, tra abiura della ragione e caduta del

governo, tra malattia mentale e malattia sociale era evidente per il pubblico inglese degli anni '90. Non sembra pertanto casuale come nel dramma gotico che trionfava in quegli anni sulle scene inglesi ricorresse frequentemente un rappresentante del potere, simbolo dell'autorità costituita, che perde la ragione. Nel 1788-89 l'Inghilterra aveva infatti attraversato la più pericolosa crisi costituzionale del secolo a causa di una inspiegabile malattia che aveva colpito il re, Giorgio III di Hannover. L'episodio, interpretato dagli studiosi moderni come un comune attacco di porfiria³¹, rese il re incapace di governare per alcuni mesi, mettendo in pericolo il governo di Pitt e innescando la cosiddetta prima crisi della reggenza³². Cronista dell'avvenimento fu proprio Frances Burney, impiegata al tempo come Seconda Guardarobiera della regina Charlotte (Burney rimase a corte dal 1786 al 1791).

Nelle numerose pagine dedicate da Burney alla descrizione dei suoi incontri nei corridoi di Windsor con il re impazzito traspare la stessa inquietudine e la sensazione di imminente catastrofe che riempie le parole di Burke. Le comuni attività di corte sono state interrotte, un'atmosfera di ansia e di paralisi avvolge il castello, ogni voce si è spenta, eccetto quella del re, che nel silenzio più totale continua a parlare incessantemente.

Windsor, 1788. Wednesday. November, 5th – A stillness almost uncommon reigned over the whole house. Nobody stirred; not a voice was heard; not a step; not a motion. I could do nothing but watch, without knowing for what: there seems a strangeness in the house most extraordinary. [...]

[...] The King, at dinner, had broken forth into positive delirium, which long had been menacing all who saw him most closely [...]. *No one knew what was to follow – no one could conjecture of the event.* (DL, IV: 129 e 131; l'enfasi è mia)³³

Un complicato codice di metafore e sineddochi viene a sostituirsi al comune linguaggio referenziale: il re impazzito diventa il "Royal sufferer" (DL, IV: 135), (il richiamo alla retorica della *sensibility* e l'enfasi posta sullo *status* regale rappresentano forse un tentativo di consolidare il vacillante potere monarchico), l'innominabile malattia mentale diventa un' indefinita e angosciante "high fever", mentre un irrefrenabile fiume di parole si riversa sugli ammutoliti cortigiani. Il re sembra posseduto da un'energia incontenibile che, come nel caso della Ellinor di Sophia Lee, lo rende incapace di controllare quelle parole che sembrano uscirgli dal profondo.

Cheltenham, Oct. 25th 1788. I had a sort of conference with his Majesty, or rather I was the object to whom he spoke, with a manner so uncommon, that a high fever alone could account for it; a rapidity, a hoarseness of voice, a volubility, an earnestness – a vehemence, rather – it startled me inexpressibly [...].

Tuesday, November 6th. The King [...] kept talking unceasingly; his voice was lost in hoarseness and weakness, it was rendered almost inarticulate. (DL, IV: 120 e 135)³⁴

A distanza di ventidue anni, nel 1811, il nuovo e incurabile attacco di porfiria che colpì il re rese evidente come la labile distanza che separava trono e sedia di costrizione minacciasse di azzerarsi definitivamente. Poco prima della salita al potere del principe reggente, poi Giorgio IV, il re organizzò un concerto in onore del duca di Cambridge, il cui repertorio ordinò fosse composto esclusivamente da quei brani di Händel (il suo musicista preferito) in cui venivano descritte scene di pazzia e di cecità. Il re malato decise di mettere in scena pubblicamente se stesso e la sua condizione di paziente ricorrendo al melodramma, in una spettacolarizzazione della malattia mentale che si sarebbe ripetuta qualche anno più tardi con la *Lucia di Lammermoor* di Donizetti.

There was, in the proper sense of the hyperbole, something 'overreaching' about the king's engagement with his own madness on the Duke of Cambridge's night. Through the concert, George III made his insanity the occasion for an artistic display at which he, along with his court, was one of the audience. [...] [H]e evidently found consolation in this hyperbolic displacement of his suffering into the register of the stage³⁵.

La migliore illustrazione di questo legame simbiotico pazzia reale-messinscena-rivoluzione è stata data da Alan Bennett nella sua commedia *The Madness of George III* (1991). Ambientato in un castello di Windsor immaginato come una fuga di quinte (composte dai minuscoli appartamenti dei cortigiani e dai corridoi infiniti e invisibili) che si immette sul palcoscenico (le stanze ufficiali frequentate dal re)³⁶, il testo di Bennett moltiplica all'infinito in un inesauribile gioco di rifrazioni quella dialettica recitazione/sincerità, sembrare/essere, esprimere/reprimere che l'insorgere della malattia aveva scardinato.

Se la minaccia antigovernativa appare ormai impellente, ma ancora contenibile (come ci ricorda con cinismo il capitano Fitzroy, metaforizzando il corpo del re in un'immagine del corpo politico, "Se Sua Maestà non riesce a regolare se stesso, come può regolare il paese?"³⁷), quanto è stato rivoluzionato e definitivamente abbattuto è invece il complesso gioco di convenzioni ed etichette sul quale si fondava la vita a corte³⁸. Spinto da una forza irrefrenabile, il re si è disfatto di ogni vincolo repressivo, in una incontenibile quanto liberatoria affermazione del proprio io ("RE: Io sono il re. Dico quello che voglio"):

DUNDAS	Com'è, la pazzia?
THURLOW	Come togliersi le bretelle.
DUNDAS	C'è qualche conforto, cioè?
THURLOW	Per certuni. Se il Re non soffre, si potrebbe invidiarlo. Può dire quello che vuole ³⁹ .

Per contrasto, il ritorno alla ragione verrà a coincidere con il ritorno alla dissimulazione, alla dittatura delle apparenze, accompagnata però dall'acquisita consapevolezza delle regole del 'make-believe'.

THURLOW
RE

Vostra Maestà sembra più se stesso.
Davvero? Sono sempre stato me stesso anche quando stavo male. Solo che adesso lo sembro. Questo è l'importante. Mi sono solo ricordato di come sembrare⁴⁰.

Ragione e costrizione, follia e liberazione, ma ancora follia e disintegrazione – sono questi i gradi dell'antinomia di fine secolo che abbiamo tentato di ricostruire. Da un lato vi è la pazzia come sintomo d'incapacità comunicativa, di impotenza espressiva, di oppressione matrimoniale, familiare e sociale; dall'altro la pazzia come affrancamento, liberazione, iperfatismo, sulla scia di un discorso franto ed ellittico fatto di associazioni libere, metafore e sussulti afasici che disintegrano il procedere lineare della narrazione sotto la pressione di un'incontenibile spinta assertiva. In una prospettiva moderna, questa contrapposizione viene a coincidere con lo scontro tra due opposti approcci psichiatrici: da un lato quello settecentesco, che individuava nel pazzo la caduta di ogni senso del limite, tramutandolo in un'iperbole vivente, e dall'altro quello moderno, che nella pazzia vede il sintomo di un io annullato, schiacciato dalle pressioni sociali.

Nei primi anni Settanta a queste due scuole se ne affiancò tuttavia una terza, quella antipsichiatrica teorizzata dai seguaci di R.D. Laing, che hanno contribuito a restituire alla schizofrenia ed in generale alla malattia mentale la sua essenza di sintomo di un processo sociale, che spesso equivale a una disperata strategia femminile di comunicazione e protesta⁴¹. Sarà proprio in quest'ottica che procederemo all'analisi di tre episodi di pazzia contenuti nell'opera di Burney, cercando al tempo stesso di evidenziarne quelle significazioni latenti che contribuiscono a farne rappresentazione di un vero crocevia epistemico.

§ 27. Tra il 1782 (anno di pubblicazione di *Cecilia*) ed il 1814 (in cui fu terminato *The Wanderer*) la figura della pazza divenne così ricorrente nell'opera di Frances Burney da costituire una vera isotopia macrotestuale. Se nelle tragedie la convenzione della pazzia è significativamente ricorrente (si veda ad esempio Cerulia, la protagonista di *Hubert de Vere*, 1790, e ancora la non meglio identificata "female [...] wild and unknown" di un frammento drammatico comunemente attribuito alla tragedia *Elberta*, iniziata nello stesso anno, CP II), e se anche nei diari si incontrano personaggi dal comportamento irrazionale ed apparentemente inspiegabile⁴², è tuttavia nei romanzi che la pazzia si tramuta in un ipogramma dalle dense suggestioni intertestuali.

Per prima cosa è opportuno sottolineare che mentre nei drammi (sia di Burney che già nelle *she-tragedies* di inizio secolo) la pazzia precede inesorabilmente la morte dell'eroina (si pensi ad esempio a Belvidera, che muore in scena dopo

l'apparizione dei fantasmi del marito e di Pierre), nei romanzi essa si tramuta invece in un passaggio dell'intreccio che precede l'explicit, ma non vi coincide. Se concordiamo con un'interpretazione che vede nei diversi episodi dei romanzi di Frances Burney il processo teleologicamente guidato della (dis-)educazione dell'eroina, ovvero le tappe di un *Bildungsroman* femminile invertito in cui la protagonista è "waylaid" nel suo percorso educativo⁴³, la pazzia ci appare dunque come tappa fondamentale nel processo di anti-formazione che aspetta la *Bildungsheldin* burneyana⁴⁴. In realtà, se la formazione dell'eroina si snoda seguendo una 'logica di impedimento', la manifestazione della pazzia, causata dalla crescente pressione psicologica alla quale essa è sottoposta, equivale all'uscita dal meccanismo di passività, alla manifestazione fisica e verbale di una ribellione.

Come abbiamo precedentemente spiegato, l'episodio narrativo abbandona la dimensione di azione raccontata e si tramuta in una scena drammatica che attiva molteplici e simultanei canali di informazione. Le parole della protagonista vengono connotate paralinguisticamente, i luoghi si tramutano in spazi scenici (e scenografici) concreti, arredati e abitati, mentre le relazioni prossemiche sono sempre marcate. Se, come giustamente rileva Viola Papetti, "il personaggio del romanzo del Settecento non è più occhio, ma diventa voce"⁴⁵, l'analisi semiotica del testo ci spinge a definire l'episodio dell'insania come sintagma narrativo *ibrido* in cui l' 'assenza dell'occhio' è soppiantata da una definita accentuazione scenografica e prossemica. La comunicazione non-verbale acquista dunque statuto di complementarità e simultaneità, mentre "il dialogo [...] ha luogo come un livello fra e con altri livelli che non sono linguistici"⁴⁶.

Alla drammatizzazione dell'episodio corrisponde una parallela accresciuta importanza del dialogo e del monologo drammatico. Assalite dal delirio, la logica della non-ragione permette alle eroine di esprimere verbalmente (nel caso di Cecilia) o oniricamente (in quello di Cerulia e più tardi, di Camilla) quei timori e quella rabbia interiore alle quali sono state sottoposte. Solo l'abbandono della maschera sociale e l'ingresso nell'anti-realismo dell'incubo o dell'accesso di follia permette loro di dare voce a quanto viene altrimenti represso. Pertanto non posso concordare pienamente con quanto affermato da Margaret Anne Doody, secondo la quale gli episodi di follia descritti da Burney "stand out a trifle oddly in the novels in which they occur"⁴⁷. Nella mia lettura, l'incubo gotico non è tanto quello evocato dalla pazzia di Cecilia o dalla visione terrificante di Camilla, quanto piuttosto quello quotidiano nel quale le protagoniste si risvegliano⁴⁸.

Esemplare a questo proposito risulta l'episodio di pazzia di cui rimane vittima Cecilia. Dopo aver acconsentito alla proposta di Delvile di unirsi a lui segretamente in matrimonio, Cecilia è scacciata dalla sua dimora dagli Eggleston, i suoi co-eredi. La giovane si dirige quindi alla volta di Londra, nel tentativo di ricongiungersi al marito, il quale si era recato in città nel tentativo di placare le ire del genitore, completamente contrario all'unione dei due giovani.

Compton Delvile, sdegnato da quella che ritiene un'insolente e ingiustificata richiesta di ospitalità, si rifiuta tuttavia di dare asilo a Cecilia. Contemporaneamente la giovane, terrorizzata da un possibile duello nel quale il marito può trovarsi coinvolto, insegue istericamente Mortimer da una parte all'altra di Londra. Isolata, ripudiata, sconvolta dal terrore per un'imminente catastrofe, Cecilia si precipita fuori dalla carrozza per continuare il suo inseguimento a piedi e viene intercettata da uno sconosciuto il quale, afferratola minacciosamente per un braccio, le offre i suoi servigi.

This moment, for the unhappy Cecilia, teemed with calamity; she was wholly overpowered; terror for Delvile, horror for herself, hurry, confusion, heat and fatigue, all assailing her at once, while all means of repelling them were denied her, the attack was too strong for her fears, feelings and faculties, and her reason suddenly, yet totally failing her, she madly called out, 'He will be gone! [...]':

(*Cecilia*, 897)

Mentre la "rising frenzy" la spinge in avanti in una fuga inarrestabile, Cecilia, "with a strength wholly unknown to her, [...] forcibly disengaged herself from her prosecutors" (*Cecilia*, 896), si fa largo tra la folla, giunge infine in un negozio, dove si accascia a terra, immobile e ammutolita.

[S]he forced herself along by her own vehement rapidity, not hearing what was said, not heading what was thought. [...] She scarce touched the ground; she scarce felt her own motion; she seemed as if endued with supernatural speed, gliding from place to place, from street to street; with no consciousness of any plan, and following no other direction than that of darting forward where-ever there was most room, and turning back when there was an obstruction.

(*Cecilia*, 897)

Scambiata dai proprietari del negozio per una pazza "escaped from her keepers" (*Cecilia*, 898; mia l'enfasi), Cecilia viene rinchiusa in una cameretta all'attico, dove cade preda di un violentissimo delirio. Questo fiume impetuoso di parole sembra prorompere fuori da un "rubinetto"⁴⁹ che è stato aperto e che non può essere più chiuso.

In this miserable condition, alone and raving, she was left to pass the night! in the early part of it she called Delvile without intermission, [...] but afterwards, her strength being wholly exhausted by these various exertions and fatigues, she threw herself upon the floor, and lay for some minutes quite still. [...] She still, however, tried to get away; talked of Delvile without cessation, said she should be too late to serve him, told the woman she desired but to prevent murder, and repeatedly called out, 'Oh! beloved of my heart! wait but a moment, and I will snatch thee from destruction!' [...] Meanwhile Cecilia grew worse every moment, called out twenty times in a breath, 'Where is he? which way is he gone?' and implored the woman by the most pathetic remonstrances. [...] At other times she talked of her marriage, of the displeasure of his family, and of her own remorse [...]. *And thus, though naturally and commonly of a*

silent and quiet disposition, she was not a moment still, for the irregular starts of a terrified and disordered imagination, were changed into the constant ravings of morbid delirium.

(*Cecilia*, 898-901; mia l'enfasi)

È questo lo stato di delirio in cui la trova Delvile quando giunge al negozio dopo aver letto un annuncio su un giornale in cui si invitava “whoever she belongs to” (*Cecilia*, 901) a venire a riprendersi la ragazza. Fin da adesso è evidente come la pazzia di Cecilia possa essere letta come un tropo. L'inarrestabile corsa attraverso le strade di Londra è una drammatica metafora di quel suo percorso di formazione continuamente interrotto e dirottato, mentre i movimenti convulsi e la loquacità inarrestabile (qui trasformatasi in “ravings” e “vehement cries”) le permettono di esprimere quell'angoscia e quell'alienazione che non possono altrimenti essere esternate. Il discorso di Cecilia non è più lineare, mentre al di sotto dei convenzionali lamenti per la sorte del marito affiorano adesso le ansie personali della sua condizione di moglie non riconosciuta. L'incontro con Delvile coincide con il ritorno delle paure più profonde. L'ansia incontrollata per la sorte del marito (che non ha ancora riconosciuto e che immagina ferito nel duello con il rivale) può essere in realtà interpretata come orrore per il proprio destino, mentre il lutto che si teme può essere non tanto quello legato all'assassinio di Delvile, quanto piuttosto un lamento per il proprio omicidio.

'Ah,' cried she, more wildly, 'no one will save me now! I am married and no one will listen to me! ill were the auspices under which I gave my hand! Oh it was a work of darkness, unacceptable and offensive! it has been sealed, therefore with blood, and tomorrow it will be signed with murder! [...] I must go to St. James's Square, – if I stay an instant longer, the passing-bell will toll, and then how shall I be in time for the funeral?'

(*Cecilia*, 903-904)

L'angoscioso *double talk* di Cecilia diventa ancor più significativo in risposta alle parole del marito, che inutilmente si accusa di averla abbandonata e mal giudicata. Cecilia gli intima di lasciarla sola, se non vuole vederla morta, forse non tanto perché, non avendolo riconosciuto, teme per la propria vita, quanto piuttosto proprio perché *ha capito chi è*.

Cecilia now, half rising, and regarding him with mingled terror and anger, eagerly exclaimed, 'If you do not mean to mangle and destroy me, begone this instant.' [...]

'Too cruel, yet justly cruel Cecilia! – is then Delvile utterly renounced? [...]' 'Is your name, then, Delvile? [...]' 'Tis a name,' cried she, sitting up, 'I well remember to have heard, and once I loved it [...] and when I was abandoned and left alone, I repeated it and sung to it.'

(*Cecilia*, 906-907)

Il riferimento alle canzoni evoca immediatamente l'immagine di Ofelia, mentre ulteriori descrizioni si rivolgono direttamente alla competenza intertestuale dei lettori. Cecilia appare al marito “[with] changed complexion, and the wildness of her eyes and air made him start” (*Cecilia*, 905) (immediato è il riferimento all'apparizione delle eroine impazzite), mentre è costretta ad entrare nella stanza accompagnata dalla cameriera. L'incapacità di agire alla quale è stata condannata è indicata drammaticamente dalla necessità di avere un sostegno al quale appoggiarsi per poter avanzare ed anche il suo passo è diventato “tottering”, a indicare una regressione all'impotenza infantile (non è casuale che in situazioni di imbarazzo o costrizione psicologica tutte le eroine di Burney adottino un unico modo vacillante di camminare, che è uniformemente definito “tottering”)⁵⁰.

Cecilia [...] was again dressed in her riding habit. This operation over, she moved towards the door, the temporary strength of her delirium giving her a hardness that combated fever, illness, fatigue, and feebleness. Mary, however averse, assisted her [...]. Cecilia, however, felt her weakness when she attempted to move down stairs; her feet tottered, and her head became dizzy; she leaned it against Mary, who called aloud for more help, and made her sit down till it came. Her resolution, however, was not to be altered; a stubbornness, *wholly foreign to her genuine character*, now made her stern and positive [...].

(*Cecilia*, 904; mia l'enfasi)

In particolare, l'insistenza sui principi sistemici e linguistici è particolarmente evidente nella scena dell'incontro tra Cecilia e il filantropo Albany, anch'egli venuto a cercarla, in cui le descrizioni particolareggiate delle espressioni, della gestualità e delle modalità articolatorie e vestimentarie dei protagonisti sono paragonabili a indicazioni sceniche indirette chiaramente intese alla visualizzazione dei personaggi e alla drammatizzazione della loro riunione.

When he entered the room, she was sitting upon her bed, her eyes earnestly fixed upon the window, from which she was privately indulging a wish to make her escape. Her dress was much in disorder, her fine hair was dishevelled, and the feathers of her riding hat were broken and half falling down, some shading her face, others reaching to her shoulders.

[...] She started at the sound of a new voice, she looked round, – but what was the astonishment of Albany to see who it was! – He stepped back, – he came forward, – he doubted his own senses, – he looked at her earnestly, – he turned from her to look at the woman of the house, – he cast his eyes round the room itself, and then, lifting up his hands, ‘Oh! sight of woe!’ he cried[...] ‘is *This* Cecilia!’

(*Cecilia*, 902)

Allo stato di allucinazione e di prorompente follia fa seguito uno di catatonìa e totale indifferenza che dura molte ore, durante le quali Cecilia sembra addirittura

“unconscious even of her existence; and but that she breathed, she might already have passed for being dead” (*Cecilia*, 911). Non sembra casuale che questo letargo dei sensi conduca dapprima al sonno e quindi al rinsavimento, che coincide con il riconoscimento del suo matrimonio con Delvile e, di conseguenza, della sua nuova condizione di moglie. L'episodio di follia non può che gettare delle ombre sinistre sul *dénouement* del romanzo, mettendo in discussione il reale significato della pazzia di Cecilia, guidati in questo anche dalle parole della stessa Burney, la quale, rifiutando di cambiare il finale atipico del romanzo (la coppia decide infatti di rinunciare all'eredità di Cecilia e di mantenere il cognome Delvile) continuò a difendere la propria scelta. La decisione di mantenere sia il finale da anti-*romance* sia, per estensione, l'episodio di follia, fu dovuta alla necessità di aderire a quei criteri di verosimiglianza narrativa che l'autrice considerava imprescindibili, “in defence of following nature *as much in the conclusion as in the progress of the tale*” (*DL*, II: 80-81; mia l'enfasi). La pazzia di Cecilia e la difesa che ne fu fatta derivano entrambe dallo stesso desiderio di affermare la propria voce su quella dell'autorità esterna: creatore e creatura narrativa parlano lo stesso linguaggio, allertandoci a rintracciare nel testo il criptodiscorso ideologico e le significazioni multiple della ragnatela intertestuale.

§28. La dialettica pazzia-spettacolarizzazione che abbiamo rintracciato nella *Lucia di Lammermoor* di Donizetti e nell'autorappresentazione inscenata da Giorgio III diventa ancora più significativa se a diventare pazza (o a fare finta di esserlo diventata) è un'attrice. Nel *journal* alla sorella Susanna composto nel giugno 1792 Frances Burney riporta un singolare incontro avvenuto mentre visitava la Shakespeare Gallery (famosa tra l'altro per i quadri di Füssli lì esposti) in compagnia dell'amica Mrs. Crewe e di qualche altro conoscente. Nel centro di questo universo teatrale fittizio, tra le tele con il fantasma di Amleto e le oniriche *fairies*, si aggira una donna “dressed rather singularly, quite alone, & extremely handsome” che passeggia da una stanza all'altra aspirando rumorosamente il profumo di un fiore che tiene in mano, nell'evidente tentativo di attirare l'attenzione dei presenti (*JL*, I: 207-12). Avvistate Burney, Mrs. Crewe ed i loro accompagnatori la donna inizia a fissare intenzionalmente il gruppetto e in particolare Mrs. Crewe, mentre canticchia a mezza voce “various quick passages, without words or connection”.

I saw Mrs. Crewe much alarmed, & advanced to stand by her, meaning to whisper her that we had better leave the Room; & this idea was not checked by seeing that her *Flowers* were artificial.

By the looks that we inter-changed, we soon mutually said, This is a Mad woman! We [...] gently retreated [...] when she bounced up with a great noise, & throwing the veil of her Bonnet violently back, as if fighting it, she looked after us, pointing at Mrs. Crewe. (*JL*, I: 208; l'enfasi è nel testo)

Come un sipario che si è alzato, il velo che copre la testa, gettato con violenza alle spalle, lascia adesso scoperto il volto della donna, che è immediatamente riconosciuta come Mary Wells, l'attrice. È evidente che Mrs. Wells ha deciso di trasformare i visitatori del museo in un pubblico davanti al quale provare l'effetto della sua recitazione (“[her] vagaries”, *JL*, I: 209). La donna intanto non cessa di fissare intensamente Mrs. Crewe, la quale richiede l'intervento di uno dei gentiluomini presenti, che viene pregato di avvertire i custodi della presenza nel museo di un elemento di disturbo.

But before Mrs. Crewe's astonishment & resentment found words, Mrs. Wells, singing, & throwing herself into extravagant attitudes, again rushed down the steps, & fixed her Eyes on Mrs. Crewe. (*JL*, I: 209)

Inscenare la pazzia significa abbattere ogni convenzione di comportamento (Frances Burney sottolinea infatti che mentre lei e Mrs. Crewe stanno visitando la galleria in compagnia di un gruppo di amici, Mrs. Wells si aggira per le stanze “*quite alone*”), azzerare le differenze di classe che dividono la nobiltà a cui apparteneva Mrs. Crewe dalla congrega demonizzata degli attori, vittime immorali di un ostracismo secolare, ed impossessarsi al tempo stesso dello sguardo degli spettatori – non più committenti della rappresentazione, ma suoi riottosi protagonisti – le cui reazioni vengono a loro volta studiate come in uno spettacolo riflesso. Come nella sfida scopica tra il re malato ed il suo medico, essere padroni del proprio sguardo equivale all'attraversamento di un limite.

RE	Mi guardate signore?
WILLIS	Sì, sire.
RE	Vi tengo d'occhio.
WILLIS	No, sono io a tenervi d'occhio.
RE	Siete ardito, signore, ma perdio io lo sono più di voi ⁵¹ .

Come nelle feste dei folli medievali, la pazzia equivale a una sorta di processo carnevalizzante, di abbattimento di gerarchie e vincoli, alla messa in scena di un processo rivoluzionario che sovverte le distinzioni di classe giacché, come nel caso di Mrs. Wells, “one person is as good as another in a public place” (*JL*, I: 211). Ancor più significativamente, attraverso la spettacolarizzazione della propria pazzia e tramite la sua consapevole rappresentazione davanti a un pubblico, anche le costruzioni di genere possono essere capovolte, come è appunto il caso dei personaggi di Elinor Joddrel e Albert Harleigh in *The Wanderer*.

Pubblicato nel 1814 dopo un lungo periodo di esilio forzato in Francia (dove Burney aveva accompagnato il marito Alexandre d'Arblay nel 1802 ed era stata poi costretta a rimanere undici anni dalla ripresa della campagna anti-napoleonica), *The Wanderer* può essere considerato una risposta matura a tutte le problematiche

socioculturali affrontate nei precedenti tre romanzi, oltre che nella produzione teatrale. I diritti delle donne, la necessità di una loro emancipazione economica, l'inadeguatezza dell'educazione femminile (in una polemica diretta con i manuali di condotta del tempo e, dal punto di vista delle teorie educative legate al romanzo, con i falsi insegnamenti e le erronee aspettative connesse al *romance*) e ancora la satira impietosa contro la meschinità della società inglese, tratteggiata con il tratto disincantato e spietato concesso dall'*escamotage* della prospettiva storica spostata a venti anni prima, "during the dire reign of the terrific Robespierre" (*Wanderer*, 11, scelta che rende questo romanzo, pubblicato nello stesso anno di *Waverly*, una versione femminile del romanzo storico scottiano), la polemica contro il *man of feeling* di retaggio settecentesco, l'interesse diretto per quelle problematiche moderne legate alle differenze di razza, nazionalità, genere e classe, diventate così forti da tramutarsi nel motore stesso dell'intreccio narrativo costruito sui maltrattamenti, le violenze e i torti subiti da una donna francese, apparentemente povera e senza protezione familiare, che cerca di mantenersi attraverso il proprio lavoro nell'illuminata e umanitaria Inghilterra di fine secolo, sono solamente alcune delle tematiche affrontate in questo romanzo straordinariamente ricco, stroncato impietosamente al suo apparire sul mercato editoriale e misteriosamente trascurato fino a pochissimi anni fa anche dai critici che si sono occupati di Frances Burney.

La complessità del disegno narrativo attivato dall'autrice è dichiarata nella prefazione al volume dove, dopo aver rifiutato di "venturing upon the stormy sea of politics" (*Wanderer*, 4), essa riconosce tuttavia l'influsso modellizzante della Rivoluzione Francese, per il cui tramite tutto ciò che è personale è diventato politico.

[T]o attempt to delineate, in whatever form, any picture of actual human life, without reference to the French Revolution, would be as little possible, as to give an idea of the English government, without reference to our own: for not more unavoidably is the last blended with the history of our nation, than the first, with every intellectual survey of the present times.

(*Wanderer*, 6)

L'importanza dell'influsso rivoluzionario è tale da essere addirittura transubstanziano nella figura della deuteragonista Elinor Joddrel la quale, dopo un soggiorno in Francia venuto a coincidere proprio con il sorgere del fermento rivoluzionario, ha subito una vera trasformazione che si estenderà a più livelli: ideologico, di ruolo sessuale e addirittura fisico. Attraverso un'analisi della pazzia di Elinor sarà dunque possibile illustrare quella duplice isotopia che nella mia lettura attraversa questo romanzo e che io individuo da un lato nell'isotopia 'del DIVENIRE o della TRASFORMAZIONE' e dall'altro in quello che è il suo derivato diretto, l'isotopia 'della RECITAZIONE'.

Fidanzata con il ricco Dennis Harleigh al momento della partenza per la Francia, Elinor si accorge ben presto di amare in realtà il fratello del fidanzato, Albert, e, sfidando le convenzioni, decide di dichiarargli il suo amore. L'atto di provocazione e l'anticonvenzionalità del comportamento di Elinor sono tuttavia solamente apparenti, come ci dimostra l'ironia autoriale che crea un personaggio deciso ad abbattere la schiavitù dettata dall'educazione, dalla morale dominante e dal comportamento acquisito solo per trasformarsi in una vittima consenziente della capacità decisionale di Harleigh, alla cui volontà decide di conformarsi completamente. (A un livello somatico questa schisi nella personalità di Elinor è ancor più evidente in quanto, mentre le sue parole rivendicano un'indipendenza di giudizio e di azione che la spinge a dichiarare apertamente il proprio amore, il linguaggio del corpo, altrettanto espressivo, svela attraverso un codice di rossori, pallori e movimenti involontari come la costruzione della femminilità abbia interessato così profondamente le donne da essere diventata inscindibile dalla loro natura fisica: "She stopt, and the deepest vermilion overspread her face; her effort was made; she had boasted of her new doctrine", *Wanderer*, 154)

I have conquered the tyrant false pride; I have mocked the puerilities of education; I have set at nought and defeated even the monster custom; but you, Oh Harleigh! you I obey, without waiting for a command; you, I seek to humour, without aspiring to please! To you, my free soul, my liberated mind, my new-born ideas, all yield, slaves, willing slaves, to what I only conceive to be your counsel [...].

(*Wanderer*, 189-90)

In realtà Elinor non sa se Harleigh ricambi il suo amore e questi dubbi sono resi ancor più forti dall'incontro con una sconosciuta alla quale è concesso soccorso durante la fuga dalla Francia e successivamente asilo presso la zia di Elinor, Mrs. Maple. Coinvolta suo malgrado nella messa in scena di un *private theatrical*, Ellis (questo è il nome con il quale per una serie di coincidenze è stata ribattezzata la sconosciuta, che ripetutamente dichiara di non poter rivelare la propria vera identità) si trova a recitare a fianco di Harleigh, la cui evidente ammirazione convince Elinor che l'uomo da lei amato è in realtà innamorato della rivale. La situazione precipita all'arrivo del promesso sposo di Elinor, deciso ad avere una risposta definitiva alla sua proposta di matrimonio. Mettendo al bando ogni forma di "false delicacy", essa rifiuta di sposarsi con un uomo che non ama e al tempo stesso decide di scoprire quali sono i veri sentimenti di Harleigh nei suoi confronti, invitandolo ad un confronto diretto in una 'summer-house'.

La decisione è presa durante una scena in cui la parola che descrive Elinor e i suoi movimenti tende a farsi "quadrata"⁵² ed in cui il testo narrativo, tramutatosi in

un pre-testo drammatico, invita il lettore (ora interlocutore) a farsi mettere in scena mentalmente⁵³.

<p>She paced hastily up and down the room; sat, in turn, upon a chair, a window seat, and the bed; talked to herself, sometimes with a vehemence that made several detached words, though no sentences, intelligible; sometimes in softer accents, and with eyes and gestures of exultation; and, frequently, she went into a corner by the side of the window, where she looked, in secret, at something in a shagrin case that she held in her hand, and had brought out of her chamber; and to which she occasionally addressed herself, with a fervency that shook her whole frame, and with expressions which, though broken, and half pronounced, denoted that she considered it as something sacred. At length, with an air of transport, she exclaimed, 'Yes! that will produce the best effect! what an idiot have I been to hesitate?' [...] She reddened; passion took possession of every feature, and for a moment nearly choked her voice: she again walked, with rapid motion, about the room, and then ejaculated, 'Let me be patient! let me not take away all grandeur from my despair, and reduce it to mere common madness! – Let me wait the fated moment, and then – let the truth burst, blaze, and flame, till it devour me!'</p>	<p>MOVIMENTO [descrizione interno] ARTICOLAZIONE INTONAZIONE SGUARDO ESPRESSIONE</p> <p>MOVIMENTO [<i>prop</i>] [Monologo drammatico]</p> <p>ESPRESSIONE</p> <p>ARTICOLAZIONE ESPRESSIONE</p> <p>ESPRESSIONE ARTICOLAZIONE MOVIMENTO [<i>Rant</i>]</p>
---	--

(*Wanderer*, 168-69)

Come nel caso dell'attrice che finge di essere pazza per “*try effect*” (*J&L*, I: 209), Elinor si affida a un'iperbolica spettacolarizzazione del proprio disordine mentale, mentre l'allusione al “something in a shagrin case” introduce per la prima volta il tema del pugnale, del quale si servirà durante il primo tentativo di suicidio.

L'incontro (il primo di una lunga serie) tra Ellis, Elinor e Harleigh avviene in un interno scenograficamente definito; l'articolazione delle parole è sempre marcata e paralinguisticamente connotata, i gesti e la mimica dei personaggi sono descritti con precisione, mentre l'attenzione ai toni di voce, alle modalità articolatorie e alle espressioni del viso si tramutano in indicazioni sceniche virtuali, rispettose delle teorie recitative del tempo. La teatralizzazione dell'episodio narrativo è completata dall'influenza esercitata dal racconto “sui rapporti dei personaggi sulla scena”, caratteristica che Serpieri definisce propria del racconto teatrale⁵⁴. In questo senso ci sembra corretto affermare che l'episodio narrativo si tramuta in scena drammatica autonoma.

La descrizione della dichiarazione d'amore di Elinor è ottenuta attraverso l'attivazione di molteplici codici comunicativi: Elinor entra precipitosamente nella stanza (“precipitately”), pallida (“extremely pale”) e agitata, chiude la porta e si siede, “assuming a mien of austerity, though her voice betrayed internal tremour”

(*Wanderer*, 172-73). Mentre procede nella sua confessione, i gesti e le espressioni che accompagnano le parole sono puntualmente indicati:

She stopt, confused, rose, and again seated herself, before she could go on.

(*Wanderer*, 173)

She arose, and, clasping her hands, with strong, yet tender, emotion, exclaimed, 'That I should love you – ' She stopt. Shame crimsoned her skin. She covered her face with both her hands, and sunk again upon a chair.

(*Wanderer*, 174)

She breathed hard, and spoke with difficulty [...] sunk gently upon her chair, yet left him full possession of her hand [...]. 'Dear, dear delicious poison! thrill, thrill through my veins! throb at my heart! new string every fibre of my frame! Is it, then, granted me, at last, to see thee thus [...].'

(*Wanderer*, 175-76)

Elinor became but more urgent, and more disordered. '[...] Speak! – if you would not devote me to distraction! Speak! – if you would not consign me to immediate delirium!' [...] 'Elinor, are you mad?' 'No, Harleigh, no! – but I am wild with anguish.'

(*Wanderer*, 179)

Mano a mano che la furia suicida si palesa sempre più chiaramente il discorso di Elinor diventa ancora più franto. Se a livello testuale l'urgenza del parlato è indicata tipograficamente dall'incrementato uso dei *dashes*, nella dimensione drammatica implicita al testo questo è segnalato dall'abbondanza di punti esclamativi e dal prevalere dei due punti sulla virgola (che semplificano l'elocuzione), come è evidente nel concitato monologo quasi eroico che precede immediatamente lo sfoderamento del pugnale.

Looking at him, then, with uncontrolled emotion, '[...] For me, – my glass is run, – my cup is full, – I die! [...] Die, yes! [...] or sleep! call it which you will! so animation be over, so feeling be past, so my soul no longer linger under the leaden oppression of disappointment; under sickness of all mortal existence; under incurable, universal disgust [...] Harleigh! dearest Harleigh, Adieu!'

(*Wanderer*, 181-82)

Elinor sfodera adesso il pugnale che teneva nascosto nel petto e tenta di uccidersi davanti a Harleigh, ma viene fermata da Ellis.

<p>Her voice now faltered, and she shook so violently that she could not support herself. She put her hand gently upon the arm of Harleigh, and gliding nearly behind him, leant upon his shoulder. He would have spoken word of comfort, but she seemed incapable of hearing him. 'Farewell!' she cried, 'Harleigh! Never will I live to see Ellis your's! Farewell! – a long farewell!' Precipitately she then opened the shagrin case, and was drawing out its contents, when Ellis, darting forward, caught her arm, and screamed, rather than articulated, 'Ellis will never be his! Forbear! Forbear! Ellis will never be his!'... And, from a change of emotion, too sudden and too mighty for the shattered state of her nerves, [Elinor] sunk senseless upon the floor. The motive to the strange protestation of Ellis was now apparent: a poniard dropt from the hand of Elinor as she fell, of which, while she spoke her farewell, Ellis had caught a glance.</p>	<p>ARTICOLAZIONE MOVIMENTO GESTO (mano) MOVIMENTO ESPRESSIONE</p> <p>GESTO [<i>prop</i>] MOVIMENTO ARTICOLAZIONE INTONAZIONE</p> <p>MOVIMENTO [SVENIMENTO] GESTO</p>
--	--

(*Wanderer*, 183)⁵⁵

La costruzione teatrale dell'episodio, che Elinor ha descritto in precedenza come il terzo atto "della commedia, tragedia o farsa della sua esistenza" (*Wanderer*, 161), è reso ancor più evidente poco più avanti, quando la fine del capitolo viene fatta coincidere con la fine dell'azione drammatica, segnalata dalla contemporanea uscita di scena di Ellis e Elinor la quale, appoggiandosi al braccio della rivale, si allontana con "tottering steps" (*Wanderer*, 185), in un chiaro riferimento all'andatura delle eroine tragiche.

L'annullamento di se stessa perseguito da Elinor è chiaramente connesso alla ricerca di un *coup de théâtre* strettamente legato alla nuova estetica romantica. Elinor ricerca un gesto che debba interdire Harleigh, stupefarlo, scuoterlo per l'intensità del sentimento che mostra o magnetizzarlo con la sua sublimità. Come uno degli effetti speciali sempre più popolari negli spettacoli di fine secolo, la verità dell'affetto di Elinor "like an explosion of thunder, shall burst upon his head at once" (*Wanderer*, 157)

Non sorprende quindi che il secondo tentativo di suicidio organizzato da Elinor abbia luogo direttamente al centro di un palcoscenico, durante un concerto nel quale si esibirà anche Ellis. Convinta che l'amore di Harleigh per la rivale sia ricambiato, Elinor è infatti fuggita dalla casa della zia, facendo perdere le proprie tracce. Riappare travestita da uomo proprio la sera del debutto di Ellis con lo scopo di immolarsi pubblicamente davanti a Harleigh e agli spettatori presenti. Mentre Ellis è consapevole che l'esibizione pubblica come musicista lascerà una macchia indelebile sulla sua reputazione, disonore che è disposta a sopportare solo perché le permette di guadagnare quel denaro che può renderla indipendente dalla beneficenza altrui, Elinor invece persegue intenzionalmente la spettacolarizzazione delle proprie sofferenze d'amore, alla ricerca continua di "Effect, public Effect" (*Wanderer*, 365).

La decisione di presentarsi 'in scena' travestita da uomo è quindi un ulteriore segnale della deliberata spettacolarizzazione della pazzia passionale perseguita dalla giovane⁵⁶. La convenzione della protagonista camuffata da uomo era in origine caratteristica del teatro shakespeariano (e giacomiano), come ricordano i personaggi di Julia in *The Two Gentlemen of Verona*, di Viola in *Twelfth Night*, Portia travestita da avvocato in *The Merchant of Venice* e soprattutto Rosalind in *As You Like It*, l'opera shakespeariana in cui l'uso del travestimento sembra essere il maggiormente vicino a quello ideologico sostenuto da Elinor in *The Wanderer*.

Secondo Terry Castle il travestimento (sia maschile che femminile) rimandava a una forma di imitazione sessuale che divenne estremamente frequente nel corso del XVIII sec. Per la critica, questi "sexual shape-shifters" compivano una parodia delle "hieratic fixities of gender" attraverso la quale la società settecentesca iniziò un'esplorazione della sua "secular and artifactual nature"⁵⁷. La convenzione dell'eroina *in disguise* era quindi estremamente popolare al tempo: ripresa dagli scrittori della Restaurazione e dai copioni della commedia dell'arte italiana, essa è ripetutamente incontrata nel corso di tutto il secolo, da *The Constant Couple* di George Farquhar (1699, con la celeberrima *breeches part* di Sir Harry Wildair) e *The Revolution of Sweden* di Catherine Trotter (1706) a *The Duenna* e *St. Patrick's Day* di Richard B. Sheridan (1775). Durante il secondo Settecento il travestimento teatrale divenne tuttavia un "increasingly disturbing spectacle"⁵⁸: l'identificazione dell'attrice con un personaggio maschile, adesso considerata non più una forma giocosa di mascheramento, iniziò ad essere vivacemente contestata in quanto tramutava la donna dall'oggetto passivo del piacere oculare maschile in un soggetto eterodosso, che si arrogava comportamenti genericamente determinati – e contrari agli standard comportamentali dominanti – altrimenti negativi. La decisione di far scegliere un camuffamento maschile a Elinor va quindi interpretata come un appello diretto indirizzato da Burney alle competenze intertestuali dei suoi lettori, i quali avrebbero immediatamente collocato la scena all'interno di un preciso contesto drammatico.

Burney descrive in grande dettaglio il travestimento di Elinor, la cui intenzione è quella di farsi passare per uno straniero "sordomuto" (*Wanderer*, 356). Essa porta calato sul viso un cappello a larghe falde che la rende irriconoscibile (*Wanderer*, 356-57), mentre "a large scarlet coat" la avvolge completamente, lasciando intravedere un panciotto ricamato molto appariscente. Il camuffamento è completato da "a cravat of enormous bulk" (*Wanderer*, 357) che le lascia scoperto solo il naso. Lo sconosciuto va a sedersi tra il pubblico, proprio di fronte alla postazione di Ellis la quale, accingendosi a prendere posto al suo strumento, riconosce nello straniero Elinor e cade a terra svenuta. Oltre a salvare Ellis dall'esibizione davanti ad un pubblico pagante, la provvidenziale agnizione rende inutile il travestimento di Elinor, la quale se ne disfa, rivelando sotto al primo costume l'abbigliamento tragico di scena della pazza.

The large wrapping coat, the half mask, the slouched hat, and embroidered waistcoat, had rapidly been thrown aside, and Elinor appeared in deep mourning; *her long hair, wholly unornamented, hanging loosely down her shoulders*. Her complexion was wan, her eyes were fierce rather than bright, and her air was wild and menacing. 'Oh Harleigh! – adored Harleigh! –' she cried, as he flew to catch her desperate hand; – but he was not in time; for, in uttering his name, she plugged a dagger into her breast. The blood gushed out in torrents, while, with a smile of triumph, and eyes of idolizing love, she dropped into his arms, and *clinging round him*, feebly articulated, 'Here let me end! [...]']

(*Wanderer*, 359; mia l'enfasi)

L'insistenza di Burney sul travestimento indossato da Elinor non è casuale. Elinor ha scelto di pugnarsi in pubblico in un tentativo estremo di affermazione del proprio amore per Harleigh che ha origine in un rifiuto delle convenzioni comportamentali del tempo. Le dottrine rivoluzionarie apprese in Francia le hanno insegnato che niente impedisce alla donna di dare voce ai propri sentimenti anche prima che l'amato si sia dichiarato. In un breve accenno analettico, il narratore spiega che una volta giunta sull'isola di Wight, essa aveva ingaggiato "a foreign servant", al quale aveva richiesto di procurarle "some clothes of an indigent emigrant" (*Wanderer*, 395). Anche se la nazionalità di questo emigrante non è altrimenti specificata, mi sembra plausibile assumere dalle inferenze macrotestuali⁵⁹, oltre che dalla posizione geografica dell'isola di Wight, che egli fosse uno dei tanti francesi espatriati in Inghilterra per fuggire al Terrore (una colonia numerosa e assai familiare all'autrice, che aveva appunto sposato uno di essi). Se così fosse, Elinor avrebbe scelto di vestirsi con l'abbigliamento di un transfuga francese in occasione della più plateale dimostrazione della sua pazzia d'amore, indossando metaforicamente gli ideali rivoluzionari d'oltremarica in una sfida spettacolare alle convenzioni sociali.

Il suo travestimento da sordomuto preannuncia inoltre un'inversione dei ruoli sessuali che andrà precisandosi nello svilupparsi del suo rapporto con Harleigh. La consueta asserzione maschile viene negata dal mutismo a cui Elinor sceglie di condannare il personaggio da lei interpretato, mentre la spettacolare affermazione del desiderio viene riservata alla donna, a cui tradizionalmente veniva invece negata ogni possibilità di espressione.

In questo contesto il pugnale cessa di essere un semplice *prop* scenico per trasformarsi in vero correlativo oggettivo della pazzia d'amore di Elinor, che si aggrappa ferita al collo di Harleigh in una scena che richiama direttamente *Venice Preserv'd*. La tragedia, che Burney ricorda di aver visto messa in scena con Sarah Siddons nella parte di Belvidera (*DL*, I: 351), raggiunge uno dei suoi apici drammatici nella scena IV. i in cui Jaffeir minaccia di pugnare la moglie, colpevole di aver svelato i piani dei ribelli e di aver condannato Pierre alla morte. Ricreata in un quadro famosissimo di Johann Zoffany (1764), la scena descrive Belvidera che

implora il marito di ucciderla mentre è avvinta al suo collo, in una posizione simile a quella adottata da Elinor.

JAFFEIR No, Belvidera, when we parted last
I gave this dagger with thee as in trust
To be thy portion, if e'er prove false.
On such condition was my truth believ'd,
But now 'tis forfeited and must be paid for.

Offers to stab her again.

BELVIDERA (*Kneeling*) Oh, mercy!
JAFFEIR Nay, no struggling.
BELVIDERA Now, then, kill me.

Leaps upon his neck and kisses him.

BELVIDERA Why thus I cling about thy cruel neck,
Kiss thy revengeful lips and die in joys,
Greater than any I can guess hereafter.

(Thomas Otway, *Venice Preserve'd*, IV. ii. 517-27)⁶⁰

Alla manifestazione della pazzia di Elinor corrisponde un contemporaneo svirilimento di Harleigh, il cui nome aveva del resto preannunciato una somiglianza con il *man of feeling* di Henry MacKenzie. Non solo Harleigh piange di frequente, arrossisce e cade svenuto, ma diventa addirittura vittima di quella stessa retorica erotica che frequentemente imprigionava le donne entro gli schemi di un comportamento definito dal genere. L'intenzionale messa in scena della pazzia passionale riduce Harleigh in vittima della volontà assertiva di Elinor e lo condanna all'imbarazzo di dover accettare l'amore di una donna che non ama, pena il rimorso di saperla morta per amor suo, in un intenzionale capovolgimento di una convenzione narrativa già impiegata in un episodio di *Camilla*. Qui Eugenia, la sorella della protagonista, ricattata dalle minacce di Bellamy acconsente a prendere l'uomo per marito pur di salvarlo dal suicidio.

Instantly he lifted up his pistol, and calling out; 'Forgive, then, O hard-hearted Eugenia, my uncontrollable passion, and shed a tear over the corpse I am going to prostrate at your feet!' was pointing it to his temple, when, overcome with horror, she caught his arm exclaiming; 'Ah! stop! I consent to what you please!' It was in vain she strove afterwards to retract; one scene followed another, till he had bound her by all she herself held sacred, to rescue him from suicide, by consenting to the union⁶¹.

Harleigh rimane intrappolato dalla stessa retorica amorosa che imprigiona Eugenia. L'iperbolica dimostrazione dei sentimenti provocata dalla crescente pazzia d'amore lo tramuta da soggetto in oggetto, da osservatore in spettacolo, da *man of feeling* in vittima della stessa ideologia della *sensibility*, rendendolo a sua volta parte della rappresentazione.

[Harleigh], ashamed, in the midst of his concern, at his own situation, this publicly avowed as the object of this desperate act; earnestly wished to retreat from the gazers and remarkers, with whom he shared the notice and the wonder excited by Elinor. [...] *He severely felt the part he seemed called upon to act.*

(*Wanderer*, 361-62; l'enfasi è mia)

La spettacolarizzazione della follia di Elinor è completata nel corso di un episodio successivo durante il quale essa organizza un incontro con Harleigh e Elinor in un cimitero. La situazione ha perso ogni referenzialità per trasformarsi nella semplice applicazione di convenzioni narrative ormai scontate. L'ora mattutina, l'inquietudine causata dall'insolito luogo di appuntamento, l'ombra che si sposta tra le tombe "with arms uplifted" (*Wanderer*, 575) si rivolgono direttamente alle consolidate competenze intertestuali dei lettori, preannunciando un'apparizione che rispetta fedelmente le invarianti gotiche. L'ultimo tentativo di suicidio sarà compiuto con due pistole, ma la descrizione di Elinor coperta da quello che sembra essere un sudario rimanda alla ricca iconografia romantica di pazze dai bianchi vestiti che, spinte da una furia omicida, brandiscono minacciose un pugnale.

Startled, [Ellis] looked more earnestly, and then clearly perceived, though half-hidden behind a monument, a form in white; whose dress appeared to be made in the shape and of the materials, used for our last mortal covering, a shroud. A veil of the same stuff fell over the face of the figure, of which the hands hung down strait at each lank side. [...] [S]he now, slowly raising her right hand, waved to them to follow; while, with her left, she pointed to the church, and uttering a wild shriek, flitted out of sight.

(*Wanderer*, 579)

Se il gesto, il colore dell'abito e l'aspetto sconvolto rimandano immediatamente ai personaggi interpretati da Sarah Siddons (da Euphrasia in *The Grecian Daughter* di Arthur Murphy a Lady Macbeth⁶²), il tessuto dell'abito, bianco e fluttuante, ricorda il costume di scena ideato per l'apparizione del fantasma di Evelina in *The Castle Spectre* di M.G. Lewis (1797), abbigliamento che nell'elenco dei costumi usati per la messinscena ci viene infatti descritto come un "plain, white muslin dress, white head dress, or binding under the chin, light loose gaze drapery"⁶³. La scelta del costume bianco risulta quindi particolarmente significativa in quanto direttamente riferita a una precisa e consolidata tradizione teatrale, ricordata anche da Puff in *The Critic* di Richard B. Sheridan.

PUFF	[...] Now enter Tilburina! –
SNEER	Egad, the business comes on quick here.
PUFF	Yes, Sir – now she comes in stark mad in white satin.

SNEER	Why in white satin?
PUFF	O Lord, Sir – when a heroine goes mad, she always goes into white satin – don't she, Dangle?
DANGLE	Always – it's a rule.
PUFF	Yes – here it is – [<i>looking at the book</i>] 'Enter Tilburina stark mad in white satin, and her confidant stark mad in white linen.'

(III. i)⁶⁴

Ma è al ritratto di Mary Ann Lamb disegnato da Füssli che l'ultima spettacolare apparizione di Elinor pazza mi sembra possa rifarsi direttamente. Lo schizzo di Füssli ci mostra la donna una volta che la sua sete vendicatrice è stata soddisfatta: nella mano destra essa impugna uno stiletto con il quale ha appena reciso la zampa di un cervo, che solleva nella sinistra. Il folle furore di Elinor è riuscito a ricodificare la devianza sociale in vendetta sociale e all'uomo, impaurito, come allo spettatore che si intravede alle spalle di Mary Ann Lamb, non resta che guardare.

NOTE

¹ Con 'esperienza del limite' si intenda ogni episodio che incrina il discorso monologico settecentesco, sia questo inteso come l'affiorare della marginalità repressa che più genericamente come l'affermarsi della forte corrente anti-realista di fine secolo.

² Serpieri, "Introduzione", *Amleto*, 13.

³ Si vedano tra gli altri i giudizi di Richard B. Sheridan e quelli di Arthur Murphy contenuti all'interno del cap. II del presente studio.

⁴ Serpieri, "Introduzione", *Amleto*, 11.

⁵ Pagnini, "Semiotica del teatro", 126; l'enfasi è nel testo.

⁶ V. Kinkead-Weekes, *Samuel Richardson*.

⁷ Elam, *Semiotica del teatro*, Bologna, Il Mulino, 1988, 69.

⁸ Elam, *Semiotica del teatro*, 69.

⁹ Gonda, "Lessons of Experience", 121.

¹⁰ Duncan Salkeld, *Madness and Drama in the Age of Shakespeare*, Manchester-New York, Manchester University Press, 1994. Molto interessante rimane il classico volume di Michael Foucault, *Storia della pazzia nell'età classica. Dementi pazzi vagabondi criminali*, Milano, Rizzoli, 1997.

¹¹ Michael Deporte, *Nightmares and Hobbyhorses: Swift, Sterne and the Augustan Ideas of Madness*, San Marino, The Huntington Library, 1974.

¹² In contesto romantico questa seconda categorizzazione fu incarnata dalla figura dell'erotomane, soprattutto a seguito della pubblicazione nel 1794 dei due volumi della *Zoonomia; or, The Laws of Organic Life* di Erasmus Darwin.

¹³ Bevis, *English Drama*, 132.

¹⁴ Nicholas Rowe, *The Tragedy of Jane Shore*, in *Eighteenth-century Plays*, a cura di R. Quintana, 96. Nella citazione, abbiamo riportato in pedice il numero dei versi, la cui numerazione è limitata al solo segmento esaminato.

¹⁵ Rowe, *The Tragedy of Jane Shore*, 99. Cfr. inoltre la scena finale di *Isabella, or The Fatal Marriage*, in cui la protagonista entra "distracted, held by her women, her Hair dishevelled [...]" (V. iv), per poi pugnalarsi in scena. Il celebre acquerello di William Hamilton, *Sarah Siddons as Jane Shore* (1791) contribuì a codificare questa immagine di pazza, dai capelli in disordine e in preda alla confusione.

¹⁶ Rowe, *The Tragedy of Jane Shore*, 94.

¹⁷ Rowe, *The Tragedy of Jane Shore*, 102.

¹⁸ Markley, "Sentimentality as a Performance".

¹⁹ Significativamente il contemporaneo discorso della scienza estese le costruzioni del genere sessuale anche al campo della malattia mentale. Elaine Showalter ci ricorda come lo psichiatra vittoriano Henry Maudsley sostenesse il persistere dei tratti tipici della 'femminilità' anche nelle pazienti affette dai più violenti casi di demenza: "[they did not] evince such lively exultation and energy as men, and they had quieter and less assertive delusions of grandeur conformable with their gentler natures and the quieter currents and conditions of their lives" (*The Pathology of the Mind: A Study of Its Distempers, Deformities, and Disorders*, 1895). Ancora una volta la donna impazzita veniva collegata a manifestazioni di silenzio e impotenza, mentre al pazzo si riconosceva invece energia incontenibile e irrefrenabile loquacità (Elaine Showalter, *The Female Malady. Women, Madness and English Culture, 1830-1980*, London, Virago, 1995, 8).

²⁰ Altick, *The Shows of London*, 44.

²¹ Mary Wollstonecraft, 'Mary' and 'The Wrongs of Woman', a cura di G. Kelly, Oxford, Oxford University Press, 1980, 85. Jeffrey Cox sostiene una diretta influenza di *Maria* sul monodramma lewisiano *The Captive* (1803), storia di "[a] captive wife, imprisoned in an asylum by her cruel

husband” (“Introduction”, *Seven Gothic Dramas 1789-1825*, a cura di J. N. Cox, Athens, Ohio University Press, 1992, 38). La descrizione monodrammatica delle emozioni di un'eroina perseguitata (ripresa da Matthew Lewis nel successivo *Adelgitha; or, The Fruits of a Single Error*) è considerata da Cox alla base di numerosi *plays* romantici quali *The Cenci* di Percy B. Shelley e *Bertram* di Charles Maturin, in cui secondo Cox “there are many scenes depicting the movement of a distressed female through the stages of madness” (40). Nello stesso periodo la pazzia, collegata alla descrizione di una soggettività spinta oltre i normali limiti che è ricorrente nel Romanticismo, è ripresa in *Julia de Louvain* di J. C. Crosse (1797) e *Orra* di Joanna Baillie.

²² Cox, “Introduction”, 79.

²³ Citati in Spencer, *The Rise of the Woman Novelist*, rispettivamente 200 e 201.

²⁴ Spencer, *The Rise of the Woman Novelist*, *passim*.

²⁵ Walter Scott, *The Bride of Lammermoor*, London, Everyman, 1988, 39-40.

²⁶ Scott, *The Bride of Lammermoor*, 323.

²⁷ V. Helen Small, *Love's Madness. Medicine, the Novel and Female Insanity, 1800-1865*, Oxford, Clarendon Press, 1996, 120-24. Nei rifacimenti augustei dello *Hamlet* shakespeariano, le battute di Ofelia pazza, considerate indecenti, venivano regolarmente censurate. La parte veniva assegnata di preferenza a una cantante, che sostituiva alle parole recitate delle arie di canzoni (Showalter, *The Female Malady*, 11).

²⁸ Small, *Love's Madness*, 14.

²⁹ Small, *Love's Madness*, vii.

³⁰ Burke, *Reflections on the Revolution of France*, 161.

³¹ Cfr. la rivalutazione della malattia contenuta nel classico studio di I. Macalpine e R. Hunter, *George III and the Mad Business*, London, Allen Lane 1969.

³² Nel gioco di rifrazioni del teatro creato da Alan Bennett (v. *infra*), pazzia letteraria e pazzia reale vengono a perdere distinzione, in un accavallamento ontologico ormai inscindibile (e quasi post-moderno) tra vero e verosimile. Se il re fosse stato giudicato incapace di governare, sarebbe diventato vittima di quello stesso meccanismo di potere che aveva segregato Maria, completandone la degradazione da soggetto in oggetto. Questa possibilità è esplicitata da Bennett in uno scambio di battute originariamente assenti dalla commedia ed aggiunte al successivo *screenplay*: “DUNDAS: But he will recover in time [...] surely? PITT: What good is that? Once he is made Regent the Prince will have him locked away in some Windsor hellhole and mad or sane no one will ever know. THURLOW: You have been reading too many novels”. (Alan Bennett, *The Madness of King George*, with an Introduction by the author, London-Boston, Faber and Faber, 1995, 42) Non è casuale che il ritorno alla ragione (e quindi al potere) di Giorgio III corrisponda a un reimpossessarsi della possibilità semantiche e psicologiche legate alla parola: “KING: I am the King. I tell. I am not told. I am the verb, sir. I am not the object.” (Bennett, *The Madness of King George*, 50).

³³ Tutto il quarto volume dei *Diaries and Letters* è dedicato dall'autrice alla descrizione della malattia del re. Così la storica Kate Chisholm ricostruisce il periodo della malattia di Giorgio III: “We have to look elsewhere [from Burney's *Diaries and Letters*] – for instance to the Diaries of Colonel ‘Wellbread’ Greville, one of the King's equerries – for the details of how the King's illness wrought disturbing changes in his behaviour, so that he became quite violent, hitting out at his pages and swearing uncouthly at those obliged to wait on him. [...] Greville tells us what went on behind those doors closed to Fanny – that the royal pulse was measured as 140 on one occasion; that the King talked sometimes for nineteen hours without a pause and went without sleep for twenty-nine hours” (*Fanny Burney*, 147-48).

³⁴ Il 19 ottobre Burney fa una laconica annotazione: “In mere desperation, for employment, I have just begun a tragedy. We are now in so spiritless a situation that my mind would bend to nothing less sad, even in fiction. But I am very glad something of this kind has occurred to me; it may while away the tediousness of this unsettled, unoccupied, unpleasant period” (*DL*, IV: 118). È questa la prima menzione

alla composizione di una tragedia, plausibilmente *Edwy and Elgiva*.

³⁵ Small, *Love's Madness*, 75.

³⁶ V. introduzione allo *screenplay*: "The Windsor Castle in which much of the action takes place is the castle before it was reconstructed in the 1820s. The 18th century wasn't all elegance and there should be a marked contrast between the state rooms, in which the King's life was largely spent, and the back parts of the building, those tiny rooms and attics, cubicles almost, where, because the court was so crowded, most of the courtiers had to lodge. [...] But scrubbed and white-painted as these quarters may have been, cramped they certainly were and often situated behind and adjacent to the state rooms and grand corridors where the ceremonial life of the court was led. Access to these back parts is through doors flush with the panelling or covered in camouflaging wallpaper; when Greville, say, comes on duty it's as if he's threading his way through a complicated backstage before coming out onto the set. [...] when [the King] periodically escapes into the back parts of the castle [...] it's comparable to the escape into the back parts of his personality, the contrast between what he seems and what he is echoed by that between the state rooms and the attic." (Bennett, *The Madness of King George*, v-vi). Cfr. la descrizione di Kew contenuta nei *Diaries and Letters*: "I have two rooms there; both small, and up two pairs of stairs; but tidy and comfortable enough. Indeed all the apartments but the King's and Queen's, and one of Mrs. Schwollenberg's, are small, dark and old-fashioned. There are staircases in every passage, and passages to every closet. I lost myself continually, only in passing from my own room to the Queen's" (*DL*, II: 402).

³⁷ Alan Bennett, *La pazzia di Re Giorgio*, Milano, Adelphi, 1996, 90.

³⁸ Nei diari di Burney è contenuto un ironico manuale di comportamento a corte dal titolo *Directions for coughing sneezing, or moving, before the King and Queen* (*DL*, II, 345-46). Qui il corpo, regolato, represso, soffocato, può trovare espressione solo in manifestazioni estreme di autocannibalismo e morte, in un crescendo di violenza somatica e verbale non dissimile da quello vissuto dal re pazzo: "In the first place, you must not cough [...] if you find yourself choking with the forbearance, you must choke, but not cough. In the second place, you must not sneeze. If you have a vehement cold, [...] you must oppose it, by keeping your teeth grinding together; if the violence of the repulse breaks some blood-vessel, you must break the blood vessel – but not sneeze. In the third place, you must not, upon any account, sit either hand or foot. If, by chance, a black pin runs into your head, you must not take it out [...] if the agony is very great, you may, privately, bite the inside of your cheek, or of your lips, for a little relief; taking care, meanwhile, to do it so cautiously and to make no apparent dent outwardly. And, with that precaution, if you even gnaw a piece out, it will be not minded, only be sure either to swallow it, or to commit it to a corner of the inside of your mouth till they are gone – for you must not spit."

³⁹ Bennett, *La pazzia di re Giorgio*, rispettivamente 129 e 73.

⁴⁰ Bennett, *La pazzia di re Giorgio*, 139. Cfr. inoltre quanto afferma lo stesso Bennett: "Monarchy is a performance and part of the King's illness consists in his growing ability to sustain the performance" (*The Madness of King George*, xxi).

⁴¹ Showalter, *The Female Malady*, 220-23.

⁴² V. *infra*, 242-43.

⁴³ Fraiman, "Getting Waylaid in 'Evelina'", 37.

⁴⁴ La *Bildung* femminile descritta da Burney ci ricorda l'idealità e l'inadeguatezza del suo modello, il paradigma di formazione classico descritto da Goethe. Pur illustrando la perfetta integrazione tra individuo e società e pur testimoniando la certezza del pedagogismo tardo settecentesco in un'identità coerente e nella mitologia dell'opportunità umana, il percorso formativo descritto in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795-6) e nel precedente *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* (1776-85) ci appare applicabile esclusivamente a individui di sesso maschile (e anche in questo caso, solo se si concorda con un'utopistica omogeneità delle opportunità offerte al soggetto, indipendenti da quelle variabili legate ad esempio alla sua classe, alla sua religione, oltre che, naturalmente, al suo genere). Per quanto riguarda

il presente studio, la differenza più evidente tra *Bildung* maschile e femminile è rappresentata dai giudizi diametralmente opposti riservati all'esperienza teatrale del(la) protagonista, considerata come fondamentale oltre che formativa nel caso di Wilhelm Meister e come indelebilmente compromettente in quello di Juliet (*Wanderer*, 336-40).

⁴⁵ Viola Papetti, "Letteratura e arti figurative nel Settecento", in *Storia della Civiltà Letteraria Inglese*, diretta da F. Marengo, vol. II, *Il Settecento. Il Romanticismo. Il Vittorianesimo*, Torino, Utet, 1996, 280.

⁴⁶ Pagnini, "Semiotica del teatro", 130.

⁴⁷ Margaret Ann Doody, "Deserts, Ruins and Troubled Waters: Female Dreams in Fiction and the Development of the Gothic Novel", *Genre* 10, Winter 1977, 552.

⁴⁸ In questo la mia lettura segue quella proposta in Eve Kosofsky Sedgwick, *The Coherence of Gothic Conventions*, London-New York, Methuen, 1980.

⁴⁹ È questa la definizione contenuta in Bennett, *La pazzia di re Giorgio*: "WILLIS [imbavagliando il re]: [...] È come chiudere un rubinetto. [...] Tutti gli uomini, anche i ministri di Dio, nutrono pensieri simili, ma questi pensieri non infettano i nostri discorsi, perché decoro e discrezione li filtrano. È questo filtro che Sua Maestà rifiuta di far funzionare, e che deve imparare a rimettere in funzione" (123-24).

⁵⁰ In *Cecilia* l'espressione è usata sempre all'interno di un contesto di oppressione e vittimizzazione dell'eroina, come ad esempio immediatamente dopo che il matrimonio con Delvile è stato misteriosamente interrotto ("She made not any answer; but still, though tottering as much from emotion as Mrs. Charlton from infirmity, she walked on", *Cecilia*, 626) o nella scena altamente drammatica del confronto con Mrs. Delvile ("Mrs. Delvile now came to the parlour door, and looked aghast at the situation in which she saw [Mortimer and Cecilia]: Cecilia again moved on, and reached the stairs, but tottered, and was obliged to cling to the banister", *Cecilia*, 679, v. cap. IV, 188). La scelta sembra ancor più significativa in quanto l'andatura incerta caratterizza anche la giovane campagnola vittima della violenza di Albany: "She trembled, she could scarce totter, but neither consented nor refused [...]" (*Cecilia*, 707).

⁵¹ Bennett, *La pazzia di Re Giorgio*, 100.

⁵² Questa è la definizione data da Alessandro Serpieri del fenomeno della scrittura drammatica ("Introduzione", *Amleto*, 11): "il fenomeno della parola lineare, diciamo tipografica, che tende a farsi "quadrata", a entrare, cioè, e a muoversi nello spazio tridimensionale della scena".

⁵³ Nella successiva tabella, la citazione tratta da *The Wanderer* è riportata nella colonna di sinistra. Nella colonna di destra abbiamo segnalato le convenzioni cinesiche, prossemiche e paralinguistiche evidenziate nella citazione riportata a sinistra.

⁵⁴ Serpieri, "Introduzione", *Amleto*, 17.

⁵⁵ Un tentativo di suicidio con un *dagger* è descritto in *Zoraida: A Tragedy* di William Hodson (Drury Lane, 1779-80). L'iconografia romantica teatrale di eroine che brandiscono un pugnale è pressoché sterminata: tra le altre opere segnalò Robert Edge Pine, *Sarah Siddons as Euphrasia* (s.d.), Thomas Beach, *Sarah Siddons and John Philip Kemble in 'Macbeth'* (1786), Henry Fuseli, *Lady Macbeth Seizing the Daggers*, 1812, Johann Zoffany, *David Garrick as Macbeth and Hannah Pritchard as Lady Macbeth*, s.d., Henry Fuseli, *Macbeth and Lady Macbeth after the Murder of Duncan*, c. 1760-66, John Keyes Sherwin, *Sarah Siddons in 'The Grecian Daughter'*, 1783, Caroline Watson, *Sarah Siddons as Euphrasia*, 1784. V. *A Passion for Performance. Sarah Siddons and her Portraits*, a cura di R. Asleson et al., Los Angeles, The Paul Getty Museum, 1999.

⁵⁶ Il travestimento di Elinor viene discusso e attentamente contestualizzato in Catherine Craft-Fairchild, *Masquerade and Gender. Disguise and Female Identity in Eighteenth-century Fictions by Women*, University Park (PENN), The Pennsylvania State University Press, 1993, 123-62. Il contributo di Craft-Fairchild risulta ancor più interessante in quanto sono poche le analisi di *The Wanderer* non comprese negli studi monografici dedicati a Frances Burney.

⁵⁷ Castle, *The Female Thermometer*, 83.

⁵⁸ Jean Marsden, "Modesty Unshackled: Dorothy Jordan and the Dangers of Cross-Dressing", *Studies in Eighteenth-century Culture*, 22 (1992): 21.

⁵⁹ Si veda ad es. Frances Burney, *Brief Reflections Relative to the Emigrant French Clergy. Earnestly Submitted to the Humane Considerations of the Ladies of Great Britain*, London, T. Davison per T. Cadell, 1793.

⁶⁰ Thomas Otway, *Venice Preserv'd*, in *Restoration Plays*, a cura di R. Lawrence, London, Dent, 1994, 376.

⁶¹ Frances Burney, *Camilla, or, A Picture of Youth*, a cura e con un'introduzione di Edward A. Bloom e Lilliam D. Bloom, Oxford-London-New York, Oxford University Press, 1983, 806.

⁶² Se l'influsso de *The Grecian Daughter* ci sembra comprovato (oltre a conoscere personalmente Arthur Murphy, che si era tra l'altro adoperato come suo consulente durante la composizione della sua prima commedia, Burney fa un riferimento diretto a questo *play* nel 1802, v. *JL*, V: 210), anche il *Macbeth* shakespeariano deve essere stato altrettanto familiare all'autrice, che, oltre a citarlo ripetutamente (v. ad esempio, *JL*, III: 345 e V: 167), riporta di aver assistito alla sua messinscena nel 1773 (con Jenny Barsanti nella parte principale, v. *EJ&L*, I: 261). A questo proposito rimandiamo all'Appendice I.

⁶³ *The Hour of One. Six Gothic Melodramas*, a cura di S. Wischhusen, Gordon Fraser, London, 1975. Nella riproduzione anastatica de *The Castle Spectre*, l'elenco dei costumi appare a p. 11. Burney registra di aver assistito alla messinscena del *play* nel 1798, cfr. Appendice I.

⁶⁴ Sheridan, *The Critic, or A Tragedy Rehearsed*, in *Sheridan's Plays*, II.

APPENDICI

INDICI DEGLI SPETTACOLI E DELLE OPERE MUSICALI MENZIONATI DA FRANCES BURNEY (1768-1804)

I seguenti indici delle opere musicali e teatrali viste, interpretate, citate e lette da Frances Burney nel periodo 1768-1804 sono il risultato di una collazione dei repertori epistolari e diaristici dell'autrice, dei suoi romanzi e della biografia paterna pubblicata nel 1832. Negli indici, i nomi degli autori sono riportati sulla sinistra, mentre sulla destra appaiono nell'ordine: il titolo dell'opera in carattere grassetto, seguito in parentesi tonda dall'indicazione del genere dell'opera e dall'anno di rappresentazione o di pubblicazione. In parentesi quadra è inoltre riportato l'anno in cui Frances Burney ha lasciato notizia dell'opera, oltre a eventuali informazioni sugli interpreti. Per le opere musicali, ove possibile, è stato indicato anche l'autore del libretto.

Sempre nella colonna di destra è riportato il luogo della citazione, secondo il seguente ordine: romanzi (considerati in base alle date di pubblicazione), biografia paterna ed infine epistolari e diari (riportati in ordine successivo, in base al periodo da questi coperto).

Un simile esperimento di catalogazione era stato in precedenza tentato in appendice al volume Frances Burney, *A Busy Day*, a cura di Tara G. Wallace (New Brunswick (NJ), Rutgers University Press, 1984). Oltre a giovare dell'indispensabile materiale epistolario pubblicato nel quindicennio intercorso tra l'apparizione dello studio di Wallace e la presente indagine, gli indici teatrali che qui vengono presentati sono stati integrati da fondamentali informazioni storiche e biografiche (assenti nel volume curato da Tara Wallace) e sono stati ulteriormente ampliati (di oltre cento unità). Lo studio di Wallace evitava inoltre di prendere in considerazione le citazioni presenti nei romanzi, che sono invece essenziali per l'individuazione dei modelli drammatici di Frances Burney e per la ricostruzione della teatralità da me tentata.

Le edizioni delle opere usate nel presente studio sono le seguenti:

Repertori epistolari e diaristici

-*Diaries and Letters of Madame D'Arblay*, 6 voll., a cura di Charlotte Barrett, note di Austin Dobson, Basingstoke, Macmillan, 1904-1905

-*The Early Diary of Frances Burney, 1768-78 with a Selection from her Correspondence, and from the Journals of her Sisters Susan and Charlotte Burney*, a

cura di Annie Raine Ellis, 2 voll., London, George Bell, 1889

-*The Early Journals and Letters*, a cura di Lars Troide *et al.*, 3 voll., Kingston (Ontario) e Oxford, Clarendon Press, 1988- (l'opera è attualmente in fase di completamento)

-*The Journals and Letters of Fanny Burney* [Madame D'Arblay], 1791-1840, a cura di Joyce Hemlow *et al.*, 12 voll., Oxford, Clarendon Press, 1972-84 (Vol. 1 1791-92; lettere 1-39, a cura di Joyce Hemlow, D. Cecil e Althea Douglas, 1972; Vol. 2 *Courtship and Marriage*, 1793; lettere 40-121, a cura di Joyce Hemlow e Althea Douglas, 1972; Vol. 3, *Great Bookham*, 1793-1797; lettere 122-250, a cura di Joyce Hemlow con Patricia Boutilier e Althea Douglas, 1793; Vol. 4, *West Humble*, 1797-1801; lettere 251-422, a cura di Joyce Hemlow, 1973; Vol. 5, *West Humble and Paris*, 1801-1803; lettere 423-549, a cura di Joyce Hemlow *et al.*, 1975 [i.e.1976]).

Romanzi

-*Camilla; or, A Picture of Youth*, a cura e con un'introd. di Edward A. Bloom e Lillian D. Bloom, Oxford-London-New York, Oxford University Press, (1972) 1983

-*Cecilia; or, Memoirs of an Heiress*, a cura di Peter Sabor e Margaret Anne Doody, introd. di Margaret Anne Doody, Oxford, Oxford University Press, 1988

-*Evelina, or The History of a Young Lady's Entrance into the World*, a cura di Margaret Anne Doody, Harmondsworth, Penguin, 1994

-*The Wanderer, or Female Difficulties*, a cura di Margaret Anne Doody, Robert Mack e Peter Sabor, introd. di Margaret Anne Doody, Oxford, Oxford University Press, 1991

Biografie

-*Memoirs of Doctor Burney, Arranged from His Own Manuscripts, from Family Papers, and Personal Recollections by His Daughter, Madame d'Arblay*, 3 voll., New York, AMS Press, 1975

L'indice degli attori e dei drammaturghi è stato compilato attraverso una collazione di questi stessi repertori epistolari e diaristici, oltre che dei *Memoirs of Dr. Burney*. Nel caso di autori e drammaturghi ricordati frequentemente da Burney

(quali ad esempio David Garrick e Richard B. Sheridan), mi sono limitata a segnalare i luoghi testuali in cui questi vengono menzionati in modo particolarmente significativo.

Legenda dei simboli:

[C] Commedie

[T] Tragedie

[O] Opere

[V] Farse/preludi/*afterpieces*

Spettacoli e opere musicali alle quali ha assistito Frances Burney (1768-1804):

- ANDREWS, Miles *Dissipation; or, Seduction* ([C] 1781)
[1787]
DL, III: 285
- ANFOSSI, Pasquale *La marchesa giardiniera* ([V] 1775,
anche detta *La finta giardiniera*) [1775,
Giovanna Sestini = prima buffa, Giovanni
Lovattini = primo buffo]
EJ&L, II: 67
- , *Il trionfo della costanza* ([V] 1778)
[1782]
DL, II: 148
- ARNE, Thomas *Artaxerses* ([O] 1762) [1773 opera
inglese]
EJ&L, I: 244
- , *The Masque of Alfred* ([O] 1740) [1773
libretto di James Thomson e David
Mallet]
EJ&L, I: 312
- BERTONI, Ferdinando *Cimene* ([O] 1783) [1783]
DL, II: 170-71
- , *Orfeo e Euridice* ([O] 1776) [1778,
libretto di Raniero de Calzabigi, con
Gasparo Pacchierotti]
EJ&L, III: 184
- BICKERSTAFFE, Isaac *The Padlock* ([O] 1768) [1780]
DL, I: 328

- BOTTARELLI, Giovanni Gualberto** *Armida* ([O] 1774) [1774, musica di Sacchini]
EJ&L, II: 54
- BUCKINGHAM (George Villiers)** *The Rehearsal* ([C] 1671) [1772
David Garrick = Bayes]
EJ&L, I: 200 e 273
- BURNEY, Charles** *Queen Mab* ([V] 1750)
Memoirs, I, 20
- CIBBER, Colley** *Richard III* [T] [1772; adattamento della tragedia di W. Shakespeare; Richard III = D. Garrick]
EJ&L, I: 224-25
- COBB, James** *Doctor and Apothecary* ([O] 1788)
[1792]
JL, I: 113
- _____, *The Humourist* ([O] 1785) [1788]
DL, III: 401
- COFFEY, Charles** *The Devil to Pay* ([V] 1731) [1789]
DL, IV: 302
- COLMAN, George, il Giovane** *Heir at Law* ([C] 1797) [1798]
JL, IV: 90
- COLMAN, George, il Vecchio** *The Alchemist* ([C]1763) [1773;
adattamento da Ben Jonson; D. Garrick = Abel Drudger]
EJ&L, I: 314
- _____, *The Deuce is in Him* ([C] 1763) [1771]
EJ&L, I: 170 e 269
- _____, *Elfrieda* ([T] 1773) [1773; adattamento

della poesia di W. Mason]
EJ&L, I: 232

—————,

The Jealous Wife ([C] 1761) [1789; Sarah Siddons = Mrs. Oakley]
DL, IV: 308

—————,

The Musical Lady ([O] 1762) [1773; adattamento di *The Jealous Wife* di G. Colman, Jenny Barsanti = Sophy]
EJ&L, I: 261

—————,

An Occasional Prelude ([O] 1771) [1773; con Jenny Barsanti]
EJ&L, I: 232
ED, I: 191

—————,

The Suicide ([C] 1778) [1779]
EJ&L, III: 388

**COLMAN, George, il Vecchio
 e David GARRICK**

The Clandestine Marriage ([C] 1766)
 [1769 David Garrick = Lord Ogleby]
EJ&L, I: 94

COWLEY, Hannah

The Belle's Stratagem ([C] 1780) [1798]
JL, IV: 129

CUMBERLAND, Richard

The West Indian ([C] 1771) [1773 Jenny Barsanti = Charlotte Rusport]
EJ&L, I: 314

**DRYDEN, John e William
 DAVENANT**

The Tempest; or, The Enchanted Island
 ([V] 1667)
 [1779] *EJ&L*, III: 393
 [1779] *DL*, I: 288

- FOOTE, Samuel** *The Commissary* ([V] 1765) [1789]
DL, V: 302
- GARRICK, David e
George COLMAN il Vecchio** *The Country Girl* ([C] 1767)
[adattamento di *The Country Wife*
di W. Wicherley]
[1788] DL, IV: 47
[1801; Mrs. Jordan = Country Girl] JL, IV:
494
- , *The Irish Widow* ([C] 1772) [1789; da *Le
mariage forcé* di Molière]
DL, IV: 302
- GAY, John** *The Beggar's Opera* ([O] 1728)
Memoirs, I, 21
[1775] *EJ&L*, II: 189
- GLUCK, Christoph Willibald von** *Orfeo e Euridice* ([O] 1762) [1773,
libretto di Raniero de Calzabigi; Giuseppe
Millico = Orfeo]
EJ&L, I: 264
- GOLDSMITH, Oliver** *She Stoops to Conquer* ([C] 1773)
[1773] *EJ&L*, I: 254
[1778] *EJ&L*, III: 41
- HASSE, Johann Adolph** *Artaserses* ([O] 1733) [1773; libretto di
Metastasio]
EJ&L, I: 268
- HOLCROFT, Thomas e
John FENWICK** *He's Much to Blame* ([C] 1798)
[1798?]
JL, IV: 79
- HOME, John** *Douglas. A Tragedy* ([T] 1755) [1780 Mr.
Lee = Old Norval]
DL, I: 409

- INCHBALD, Elizabeth** *The Midnight Hour* ([C] 1787)
[1789]
DL, IV: 216
- , *Such Things Are* ([C] 1787) [1787]
DL, III: 302
- JONSON, Ben** *The Alchemist* ([C] 1611) [1773; David Garrick = Abel Drudger]
EJ&L, I: 313-14
- LEWIS, Matthew Gregory** *The Castle Spectre* ([T] 1797) [1798]
JL, IV: 129
- LLOYD, T. A.** *The Romp* ([V] 1778) [1788; Mrs. Jordan = Priscilla Tomboy]
DL, III: 368
- MADDEN, Samuel** *The Lovers of Their Country; or, Themistocles and Aristides* ([T] 1729)
[1770]
EJ&L, I: 118
- MASON, William** *Elfrida, A Dramatic Poem, Written on the Model of the Ancient Greek Poetry* ([T] 1752) [1773; adattamento di G. Colman; musica di T. Arne]
EJ&L, I: 232
- METASTASIO, Pietro** *Artaserse* ([O] 1776) [1778; Musica di F. Bertoni; libretto di P. Metastasio, con G. Pacchierotti]
EJ&L, III: 184
- , *Didone* ([O] 1773) [1775; musica di G.

- Colla, con Lucrezia Agujari]
EJ&L, II: 155
- ,
Didone ([O] 1773) [1775; mezzo pasticcio. Recitativi, A. Sacchini; cantabili, V. Rauzzini; con C. Gabrielli]
EJ&L, II: 160 e 165
- MORTON, Thomas**
Secrets Worth Knowing ([C] 1798) [1798]
JL, IV: 101-102
- de la NOVE, Jean Baptiste**
La coquette corrigée ([C] 1756) [1787]
DL, III: 224
- O'BRIEN, William**
Cross Purposes ([V] 1772) [1773]
EJ&L, I: 232
- O'HARA, Kane**
The Two Misers ([V] 1775) [1780]
DL, I: 333
- OTWAY, Thomas**
Venice Preserv'd; or, A Plot Discovered ([T] 1682) [1780; citata come *Belvidera*; Mr. Lee = Pierre, Sarah Siddons = *Belvidera*]
DL, I: 351
- RAUZZINI, Venanzio**
Piramo e Tisbe ([V] 1769) [1775]
EJ&L, II: 133 e 176 e 262
- ,
L'eroe cinese ([V] 1782) [1782]
DL, II: 77
- REYNOLDS, Frederick**
Cheap Living ([C] 1797) [1797]
JL, IV: 29

ROWE, Nicholas

Tamerlane ([T] 1701) [1768]
EJ&L, I: 42-43

SACCHINI, Antonio

Il Cid ([O] 1773) [1773; libretto di G. Bottarelli]
EJ&L, I: 234-238 e 257

—————,

Montezuma ([O] 1775)
 [1775] [Montezuma = Sacchini] *EJ&L*, II: 78
 [1779] *EJ&L*, III: 309

—————,

Tamerlano ([O] 1773) [1773]
EJ&L, I: 256-58 e 271

SHAKESPEARE, William

As You Like It ([C] 1599) [1789; Sarah Siddons = Rosalind]
DL, IV: 303

—————,

King Lear ([T] 1605) [1773; David Garrick = King Lear]
EJ&L, I: 242 e 265

—————,

Macbeth ([T] 1605)
 [1773; Macbeth = David Garrick] *EJ&L*, I: 167 e
 [1773; Lady Macbeth = Jenny Barsanti]
EJ&L, I: 261

—————,

The Merchant of Venice ([C] 1597)
 [1788; Sarah Siddons = Portia] *DL*, III: 401
 [1797] *JL*, IV: 23

—————,

Much Ado About Nothing ([C] 1598)
 [1771, David Garrick = Benedick]
EJ&L, I: 153

- _____,
Richard III ([T] 1592) [1772; David Garrick = Richard III]
EJ&L, I: 224-25
- SHERIDAN, Richard B.
The Critic; or, A Tragedy Rehearsed ([V] 1779) [1780]
DL, I: 330
- _____,
The Duenna ([V] [C] 1775) [1775]
Memoirs, I: 21
- _____,
The School for Scandal ([C] 1777) [1780]
DL, I: 330
- THOMSON, James
Alfred ([O] 1740) [*masque*, musica Dr. Burney]
Memoirs, I: 16-17
- _____,
Tancred and Sigismunda ([T] 1745?) [1786]
DL, III: 139
- VANBRUGH, John
The Provok'd Husband; or, A Journey to London ([C] 1728) [adattamento di C. Cibber; 1789]
DL, IV: 305-306
- YARROW, Joseph
The Country Farmer Deceived; or, Harlequin Statue ([V] 1739) [1770]
EJ&L, I: 118

Indice delle opere teatrali lette da Frances Burney (1768-1804)

- COLMAN, George, il Vecchio** *The English Merchant* ([T] 1767)
[adattamento di *L'ecossaise* di Voltaire;
1790]
DL, V: 361
- , *The Man of Business* ([C] 1774) [1790]
DL, IV: 362-63
- , *Polly Honeycombe* ([O] 1760) [1790]
DL, IV: 359
- CORNEILLE, Pierre** *Rodagune* ([T] 1644-45) [1791]
JL, I: 95
- , *Polyeucte martyr* ([T] 1640) [1791]
JL, I: 96
- CUMBERLAND, Richard** *The West Indian* ([C] 1771)
[1775] *EJ&L*, II: 161
[1779] *EJ&L*, III: 400
- FIELDING, Henry** *Pasquin* ([V] 1736) [1783]
DL, II: 226
- GOLDONI, Carlo** Tutto il teatro [1800]
JL, IV: 399, 443, 504-5
- JERNINGHAM, Edward** *The Siege of Berwick* ([T] 1793) [1794]
JL, III: 79
- JOHNSON, Samuel** *Irene* ([T] 1749) [1778]
EJ&L, III: 130

- MOLIÈRE** *Les femmes savantes* ([C] 1672)
[1797]
JL, IV: 2
- MURPHY, Arthur** *The Way to Keep Him* ([C] 1760)
[1768] *EJ&L*, I: 24
[1775] *EJ&L*, II: 198
- REYNOLDS, Frederick** *The Dramatist* ([C] 1789) [1789]
DL, IV: 339
- SHAKESPEARE, William** *The Comedy of Errors* ([C] 1592) [1785]
DL, II: 312
- _____,
Hamlet ([T] 1600)
[1768] *EJ&L*, I: 5
[1786] *DL*, III: 124
- _____,
Plays and Poems (anche detto Malone's
Shakespeare, primo vol. 1790) [1791]
JL, I: 26
- SHERIDAN, Richard B.** *The Critic; or A Tragedy Rehearsed* ([V]
1779)
[1779] *EJ&L*, III: 444
[1780] *DL*, I: 450
- _____,
The Rivals ([C] 1775) [1790]
DL, IV: 382
- VOLTAIRE** *Tancredi* ([T] 1761) [1793]
JL, II: 15
- WALPOLE, Horace** *The Mysterious Mother* ([T] 1768)
[1786]
DL, III: 119

Indice delle opere teatrali interpretate da Frances Burney (1768-1804)

- ADDISON, Joseph** *The Drummer, or The Haunted House* ([C] 1716) [1771, Fanny Burney = Lady Truman; Maria Allen = Sir George Truman]
EJ&L, I: 171-72
- CIBBER, Colley** *The Careless Husband* ([C] 1704) [30 giugno 1771; Jenny Barsanti = Edging, Frances Burney = Lady Easy e Lady Graveairs, Maria Allen = Sir Charles Easy]
EJ&L, I: 159-63
- COLMAN, George, il Vecchio** *The Deuce is in Him* ([V] 1763) [1777]
EJ&L, II: 248
- FIELDING, Henry** *The Tragedy of Tragedies; or, The Life and Death of Tom Thumb the Great* ([V] 1731) [1777]
EJ&L, II: 236; 244-51; 262-63
- GARRICK, David** *Miss in her Teens, or the Medley of Lovers* ([V] 1747) [1770 Fanny Burney = la cameriera Tag; Dr. Burney = Will Fribble]
Memoirs, I, 60
EJ&L, I: 116
- MURPHY, Arthur** *The Way to Keep Him* ([C] 1760) [Aprile 1777; Fanny Burney = Mrs. Lovemore]
EJ&L, II: 237-44 e 252-53

- BUCKINGHAM (George Villiers)** *The Rehearsal* ([C] 1671) [1778]
Memoirs, I, 350
EJ&L, III: 50 e 72
- BURNEY, Charles** *The Cunning Man. A Musical Entertainment* ([V] 1766 [adattamento musicale de *Le divin du village*, 1752, di Jean-Jacques Rousseau]
Memoirs, I, 165
DL, VI: 22
- BUTT, George** *Timoleon* ([T] 1777) [1780]
DL, I: 361
- CENTLIVRE, Susannah** *A Bold Stroke for a Wife's* ([C] 1718)
Cecilia, III (5, vii)
- CIBBER, Colley** *The Careless Husband* ([C] 1704) [1777]
EJ&L, II: 241
- , *The Lady's Last Stake; or, The Wife's Resentment* ([C] 1707)
Cecilia, IV (7, ix)
- , *The Refusal, or The Ladies' Philosophy* ([C] 1721) [1775; Jenny Barsanti = Lady Dainty]
EJ&L, II: 162
- COLMAN, George, il Vecchio** *Bonduca* ([T] 1778) [1778; adattamento da Beaumont e Fletcher, prologo di Garrick]
EJ&L, III: 75
- , *The Deuce is in Him* ([V] 1763)
Evelina, I, 20
[1773] *EJ&L*, I: 269
- , *The Man of Business* ([C] 1774)
Cecilia, III, (5, xii)

- COLMAN, George, il Vecchio
e David GARRICK
- ,
- CONGREVE, William
- CRISP, Samuel
- DELAP, John
- DERMOUSTIER, Charles
- DRYDEN, John
- ETHEREDGE, George
- FARQUHAR, George
- FIELDING, Henry
- The Jealous Wife* ([C] 1761)
[1789] *DL*, IV: 421
- The Clandestine Marriage* ([C] 1766)
[1775] *EJ&L*, II: 137
[1778] *EJ&L*, III: 13, 49 e 116
[1778] *DL*, I: 96
[1798] *DL*, III: 463
- Love for Love* ([C] 1695)
Evelina, I, 20
- Virginia* ([T] 1754)
Memoirs, I, 176-8
[1785] *DL*, II: 298-99
- (*Macaria*) *The Royal Suppliants* ([T]
1762) [1779]
EJ&L, III: 276 e 280
- Les femmes* ([C] 1793) [1797]
JL, III: 308
- All for Love; or, The World Well Lost* ([T]
1678)
[1778] *EJ&L*, III: 89
- The Man of Mode* ([C] 1676) [1779]
EJ&L, III: 283
- The Constant Couple* ([C] 1701) [1788;
Mrs. Jordan = Sir Harry Wildair]
DL, IV: 54
- The Tragedy of Tragedies; or, The Life
and Death of Tom Thumb the Great* ([V]
1731) [1779]
JL, IV: 319

FOOTE, Samuel*The Commissary* ([V] 1765)*Evelina*, II, 13

_____,

The Minor ([V] 1760)*Evelina*, II, 13

_____,

The Devil Upon Two Sticks ([C] 1768)
[1769]*EJ&L*, I: 76

_____,

The Mayor of Garratt ([C] 1763) [1774]*EJ&L*, II: 57**GARRICK, David***Cymon* ([T] [V] 1767) [1792;
adattamento]*JL*, I: 113

_____,

Lethe; or, Aesop in the Shades ([O] 1740)[1775; lettura davanti al re] *EJ&L*, III:
227[1790] *DL*, IV: 361

_____,

Isabella; or, The Fatal Marriage ([T]1758) [1774; adattamento da Thomas
Southerne]*EJ&L*, II: 59

_____,

“An Occasional Prelude on Quitting the
Theatre” (1776)*Wanderer* IV (vii, 70)

_____,

A Peep Behind the Curtain ([V] 1767)

[1798]

JL, IV: 221**GOLDSMITH, Oliver***The Good Natured Man* ([C] 1768)[1768] *EJ&L*, I: 12[1778] *EJ&L*, III: 95

- HEYWOOD, Thomas** *The Fair Maid of the West* ([C] 1631)
Wanderer, I (i, 20)
- HOADLY, Benjamin** *The Suspicious Husband* ([C] 1747)
[David Garrick = Ranger] *Evelina*, I, 10
[1775; Jenny Barsanti = Clarinda] *EJ&L*,
II: 114
- JOHNSON, Samuel** *Irene* ([T] 1749) [1778]
EJ&L, III: 110
- JONSON, Ben** *The Alchemist* ([C] 1611) [1775]
EJ&L, II: 95
- _____,
Every Man in His Humour ([C] 1601)
[1775]
EJ&L, II: 143
Camilla, III (vi, 4)
- _____,
Every Man in His Humour ([C] 1601)
[1771; adattamento di David Garrick del
1751]
Memoirs, I, 347
EJ&L, I: 172
- KELLY, Hugh** *False Delicacy* ([C] 1768)
Evelina, II, 28
- KID, Thomas** *The Spanish Tragedy* ([T] 1615)
Cecilia, III (5, xii)
Camilla, II (iv, 8)
- LALLY-TOLENDAL,**
Trophime-Gérard *Le Comte de Strafford* ([T] 1795) [1792
lettura del manoscritto]
JL, I: 127
- _____,
*Tuathal-Tearmour, ou, la
restauration de la monarchie en Irlande*
([T] 1797; complet. 1824) [1797]
JL, IV: 53

- LEE, Nathaniel *The Rival Queens; or, The Death of Alexander the Great* ([T] 1677) [1770]
Wanderer III (V, 46)
EJ&L, I: 115
- LESSING, Gotthold Ephraim *Emilia Galotti* ([T] 1772) [1794]
JL, III: 88
- MASON, William *Elfrieda* ([T] 1752)
Cecilia II (4, v)
- MERRY, Robert *Lorenzo* ([T] 1791) [1791]
JL, I: 85
- METASTASIO, Pietro *Artaserse* ([O] 1733) [nuova versione di F. Bertoni]
Cecilia I (1, viii)
- MOLIÈRE *Les précieuses ridicules* ([C] 1659)
[1775]
EJ&L, II: 121
- MORE, Hannah *Percy* ([T] 1777) [1778]
EJ&L, III: 133
- MURPHY, Arthur *All in the Wrong* ([C] 1761) [1802]
JL, V: 210
- _____, *The Citizen* ([C] 1761) [1802]
JL, V: 211
- _____, *The Grecian Daughter* ([T] 1772)
[1802]
JL, V: 210
- _____, *Know Your Own Mind* ([C] 1777)
[1778] *EJ&L*, III: 110
[1802] *JL*, V: 210
- _____, *The Way to Keep Him* ([C] 1760) [1802]

[1779] *Ej&L*, III: 349

[1786] *DL*, III: 72

[1801] *JL*, IV: 503

—————,

1 Henry IV ([T] 1597)

Cecilia, I (2,iii)

Wanderer, IV (vii, 61); IV (viii, 74)

[1779] *Ej&L*, III: 407

—————,

2 Henry IV ([T] 1597)

Cecilia, I (2, iv)

—————,

Julius Caesar ([T] 1600)

[1775] *Ej&L*, II. 123

[1791] *JL*, I: 95

—————,

King Lear ([T] 1605)

Evelina, I, 12

Cecilia, I (2, iii)

[1783] *DL*, II: 228

—————,

Macbeth ([T] 1606)

Evelina (epistola prefattiva)

Cecilia, III (6, iii)

Camilla, II (iv, 8)

[1779] *Ej&L*, III: 345

[1802] *JL*: 167

—————,

Measure for Measure ([C] 1603) [1788]

DL, III: 468

—————,

The Merchant of Venice ([C] 1596)

Evelina (due volte nell'epistola prefattiva)

Cecilia I (2, iii); IV (7, ix) e IV (8, i)

Camilla II (iv, 8)

Wanderer III (vi, 53); III (vi, 56)

[1797] *JL*, III: 296

—————,

The Merry Wives of Windsor ([C] 1600)

[1769] *Ej&L*, I: 81
 [1778] *Ej&L*, III: 130 e 178
 [1779] *Ej&L*, IV: 312

—————,

A Midsummer Night's Dream ([C] 1595)
 [1792]
JL, I: 205

—————,

Much Ado About Nothing ([C] 1598)
 [1775] *Ej&L*, II: 164
 [1778] *Ej&L*, III: 35
 [1790] *DL*, IV: 348
 [1797] *JL*, III: 297

—————,

Othello ([T] 1604)
Camilla, II (iv, 8); V (x, 4)
Wanderer, II (iv, 38); IV (vii, 70); V (ix, 83)
Memoirs, II, 158
 [1775] *Ej&L*, II: 113
 [1778] *Ej&L*, III: 42, 74, 154
 [1779] *Ej&L*, III: 349, 416
 [1791] *DL*, IV: 449
 [1795] *JL*, III: 112
 [1799] *JL*, IV: 311

—————,

Richard III ([T] 1597)
Evelina, I, 12

—————,

Romeo and Juliet ([T] 1594)
Cecilia, I (1, ix) e III (6, ix) [due volte]
Wanderer, IV (vii, 68)

—————,

The Tempest ([C] 1611) [1798]
Wanderer, III (vi, 54); IV (vii, 68); V (x, 89)
JL, IV: 233

—————,

Twelfth Night, or What You Will ([C] p.

- 1623)
Evelina, I, 17
- SHERIDAN, Frances
The Discovery ([C] 1763)
ED, II: 290
- SHERIDAN, Richard B.
The Critic; or, A Tragedy Rehearsed ([V]
 1779) [1795]
JL, III: 107
- ,
The School for Scandal ([C] 1777)
 [1779]
EJ&L, III: 234
- SMART, Christopher
*An Epilogue Spoken by Mrs. Midnight's
 Daughter* (1753)
Cecilia, II (4, vi)
- VANBURGH, John
*The Provok'd Husband; or, A Journey to
 London* ([C] 1728) [adattamento di C.
 Cibber]
Cecilia, II, (4, vi)
Camilla, II (iii, 13)
The Wanderer, I (x, 1)
 [1787; lettura di Sarah Siddons] *DL*, IV:
 307
- WALPOLE, Horace
The Mysterious Mother ([T] 1768)
 [1768]
DL, III: 254

**Indice degli attori e dei drammaturghi menzionati da Frances Burney
(1768-1804)**

ABINGTON, Frances

(1737-1815)

EJ&L, II: 94*DL*, II: 143, 146**AICKIN, James**

(c. 1739-1803)

JL, I: 85**BARSANTI, Jenny**

(n. ?-m. 1795)

EJ&L, I: 73, 159 e segg., 177, 197, 261,
314, 323*EJ&L*, II: 81, 94, 114, 135, 150, 161-2,
198-9*EJ&L*, III: 337**BENSLEY, Robert**

(1738-c. 1817)

JL, III: 100**BETTERTON, Julia**

(1779-1850)

JL, IV: 23, 79**BLAND, Dorothy [Dorothy Jordan]**

(1762-1816)

DL, III: 385-6*DL*, IV: 47, 54, 59**BRUNTON, Ann**

(1769-1808)

JL, I: 85

- BURGOYNE, John**
(1723-1792) *DL*, I: 317
- BUTT, George**
(1741-95) *DL*, I: 361
- CAMPION, Mary Ann**
(1775-1803) *JL*, IV: 79
- CIBBER, Susannah**
(1714-1766) *Memoirs*, I, 14, 17
- COLMAN, George (il Vecchio)**
(1732-1794) *Memoirs*, I, 204
- COLMAN, George (il Giovane)**
(1762-1836) *Memoirs*, I, 204
- CUMBERLAND, Richard**
(1732-1811) *EJ&L*, III: 87-88, 227, 386-78, 398-400, 410
DL, III: 71
JL, III: 101, 105, 108-10
- DELAP, John**
(1725-1812) *EJ&L*, III: 276, 280, 283-96, 311-20, 389-90, 395-96, 402-404, 414-15, 418, 441-43
- DODD, James**
(c. 1740-96) *JL*, I: 85

ELLIOT, Ann

(1759-1829)

JL, V: 209-11**FARREN, Elizabeth**

(1759-1829)

DL, III: 239*JL*, III: 295*JL*, IV: 23**FOOTE, Samuel**

(1720-1777)

EJ&L, III: 378**FORD, Harriet Ann**

(1754-1825)

EJ&L, I: 40, 144-46*EJ&L*, II, 75**GARRICK, David**

(1717-1779)

Memoirs, I, 15, 165-72, 344-60*Memoirs*, II, 99-100, 201-4*EJ&L*, I: 147-51, 167, 183-84, 215, 225, 242, 265, 271-73, 311-14, 322*EJ&L*, II: 40, 80, 94-97, 100, 227-29*EJ&L*, III: 75, 137-38, 228, 417*DL*, I, 346, 351, 409*DL*, II, 343**GOLDONI, Carlo**

(1707-1793)

JL, IV: 369, 399, 504-505**GOLDSMITH, Oliver**

(1730-1774)

EJ&L, III: 95, 251

JERNINGHAM, Edward

(1737-1812)

JL, III: 79, 83-84

JORDAN, Dorothy

(1762-1816)

JL, IV: 25, 494

KEMBLE, John Philip

(1757-1823)

JL, III: 79, 88, 98-100

JL, IV: 47

LALAUZE, Charles

(m. 1775)

EJ&L, I: 97-98

EJ&L, II: 16, 127

LALAUZE, Miss

(1754- c. 1809)

EJ&L, I: 118-19

EJ&L, II: 153

LEE, Mr. ??? (attore a Bath)

(c. 1725-1781)

DL, I: 351, 376

MILLER, Miss

(???)

EJ&L, II: 75

MILLS, Theodosia

(1748-1794)

EJ&L, I: 314-15

MORE, Hannah

(1745-1833)

EJ&L, III: 119-20, 227-28

MURPHY, Arthur

(1727-1805)

Memoirs, II, 174-76*EJ&L*, III: 111, 138, 207, 243-47, 250-52, 278-79, 283-97, 347, 353-54*DL*, I: 318-9, 323, 449-40*DL*, II: 75*DL*, III: 505*JL*, V: 209-212**MURRAY, Clemens**

(1754-1821)

JL, IV: 79**PALMER, John**

(1742-98)

JL, I: 85*JL*, III: 100**PARSON, William**

(1736-95)

JL, I: 85**POPE, Jane**

(1742-1818)

EJ&L, I: 177**QUICK, John**

(1748-1831)

DL, IV: 301**QUIN, James**

(1693-1766)

EJ&L, III: 82*DL*, I, 409**REDDISH, Samuel**

(1735-85)

EJ&L, II: 135

RICHARDSON, Elizabeth

(???)

EJ&L, III: 263-64**SHERIDAN, Richard B.**

(1751-1816)

Memoirs, IIIž: 136-39*EJ&L*, I: 249*EJ&L*, III: 229-36, 342, 418*DL*, I: 315-16, 347, 361*DL*, II: 54*DL*, III: 411, 479*JL*, I: 117*JL*, II: 4*JL*, III: 98-100, 120, 334-55*JL*, IV: 134*JL*, V: 106**SIDDONS, Sarah**

(1755-1831)

DL, I: 351*DL*, II: 141-43, 146, 175, 343*DL*, III: 305-307, 385, 401*DL*, IV: 150, 303, 305, 308*JL*, III, 99-100**THOMSON, James**

(1700-1748)

Memoirs: I, 204**WALLIS, Tryphosa Jane**

(fl. 1789-1814)

JL, IV: 24**WELLS, Mary Anne**

(fl. 1781-1811)

DL, IV: 302*JL*, I: 207-212

YATES, Mary Ann

(1728-1787)

EJ&L, II: 56, 160-61, 172, 250**YOUNG, Elizabeth**

(c. 1744-97)

EJ&L, II: 161

CRONOLOGIA DELLA VITA

- 1752 13 giugno. Nasce a King's Lynn, terzogenita di Charles Burney, maestro di musica e organista della St. Margaret's Church, e Esther Sleepe. Tre anni prima (1749) era nata la sorella maggiore Esther (Hetty), seguita da James nel 1750. Verranno quindi Susanna (1755), Charles (1757) e Charlotte (1761).
- 1762 Settembre. Esther Sleepe muore.
- 1767 13 giugno. Il giorno del suo quindicesimo compleanno brucia in un enorme falò in giardino tutti i suoi manoscritti, raccolti sotto il titolo "Elegies, Odes, Plays, Songs, Stories, Farces –nay Tragedies and Epic Poems", tra i quali anche *The History of Caroline Evelyn*.
- Ottobre. Charles Burney sposa in segreto Elizabeth Allen, un'abbiente vedova di King's Lynn, già madre di tre figli (Maria, Stephen e Bess). In seguito la coppia ha Richard (1768) e Sarah (1772).
- 1768 Marzo. Inizia la stesura del primo diario (1768-1777), indirizzato a 'Una Certa Miss Nobody'.
- 1769 Charles Burney riceve il dottorato in musica. Il circolo familiare dei Burney si trasforma in un salotto mondano e intellettuale che accoglie numerosi visitatori appartenenti all'ambiente della cultura e dello spettacolo, tra i quali spicca David Garrick.
- 1770 Inizia la stesura di un nuovo diario epistolare, indirizzato prevalentemente alla sorella Susanna e a Samuel Crisp, un intimo amico di Charles Burney che Frances considera quasi un padre adottivo (da qui il soprannome "Daddy" Crisp).
- 1773 Inizia a trascrivere in bella copia la *General History of Music* del padre (pubblicata nel 1776-89), compito snervante che le occupa quasi interamente la giornata. Nelle poche ore libere inizia in segreto la stesura di *Evelina*.
- 1778 Gennaio. Grazie all'aiuto di Charles jr. che si presta come mediatore, *Evelina* viene pubblicato anonimamente da Thomas Lowndes con

enorme successo, ma facendole guadagnare solo £20.

Luglio. Ingresso nel circolo di Streatham Park, dimora di Henry e Hester Thrale, tra i cui ospiti abituali si distinguono Samuel Johnson e Joshua Reynolds.

Autunno. Incontra Richard Brinsley Sheridan. Dietro suo incoraggiamento inizia a scrivere la commedia *The Witlings*.

1779 Giugno. Incontra il drammaturgo Arthur Murphy a Brighton. Murphy la incoraggia a mettere in scena *The Witlings* e le offre i suoi consigli durante il processo di revisione.

Agosto. Charles Burney e Samuel Crisp la convincono ad abbandonare definitivamente il progetto de *The Witlings*.

Ritiratasi in esilio volontario a Chessington Hall, Surrey (dimora di "Daddy" Crisp), inizia la stesura di un nuovo romanzo (*Cecilia*).

1782 Luglio. Viene pubblicato *Cecilia*, accolto da un enorme successo di pubblico. Ancora una volta il poco accorto accordo editoriale con Lowndes le frutta solo £250.

Settembre. Dopo la morte del marito (1781) Hester Thrale si innamora del cantante Gabriel Piozzi. Il successivo matrimonio tra i due (1784), profondamente osteggiato da Frances, la allontanerà per sempre da un'amica che considerava una seconda madre.

Dicembre. Incontra George Owen Cambridge, il quale per due anni la farà oggetto di attenzioni palesi, ma mai apertamente dichiarate. L'interruzione di questa relazione, ancor più imbarazzante in quanto vissuta sotto gli occhi di tutti, lascia Frances in uno stato di profonda depressione.

1783 Aprile. Muore Samuel Crisp.

1784 Stringe una forte amicizia con William e Federica Locke di Norbury Park, vicini di casa della sorella Susanna a Mickleham.

Dicembre. Muore Samuel Johnson.

- 1785 Dicembre. Attraverso Mary Delany, Frances viene presentata a Windsor.
- 1786 Giugno. La regina Charlotte le offre la posizione di Seconda Guardarobiera.
- 17 luglio. Inizio del servizio a corte, il periodo più triste della vita della scrittrice.
- 1788 George III si ammala di porfiria. La corte si trasferisce a Kew durante la crisi della Reggenza.
- Ottobre. Inizia a scrivere la tragedia *Edwy and Elgiva*, sulla quale lavorerà in modo discontinuo nei mesi successivi.
- 1790 Agosto. Senza aver completato la prima tragedia, ne inizia senza soluzione di continuità altre tre – *Hubert de Vere*, *The Siege of Pevensey* e, alcuni mesi dopo, *Elberta*, rimasta incompleta.
- Dicembre. Profondamente provata nel corpo e nello spirito dai ritmi estenuanti del servizio di corte, Frances invoca un'ultima volta l'intercessione paterna per potersi ritirare dal suo incarico.
- 1791 Luglio. Dopo lunghe ed estenuanti petizioni, le è infine permesso di lasciare il servizio reale. Le viene concesso un vitalizio di £100 all'anno. Frances torna a vivere con il padre.
- 1792 Autunno. Una piccola colonia di emigrati francesi si stabilisce vicino a Norbury Park. Tra questi vi è anche Alexandre d'Arblay, ufficiale nella guardia di Louis XVI.
- 1793 Inizia la stesura di un nuovo romanzo, provvisoriamente intitolato "Betulia" (sarà poi "Clarinda", quindi *Camilla*).
- 28 luglio. Nonostante la disapprovazione paterna, Frances sposa Alexandre d'Arblay. Le uniche entrate della coppia risiedono nel vitalizio reale di Frances e in £20 l'anno proveniente dalle vendite di *Cecilia*.
- 1794 Charles Burney jr. offre *Edwy and Elgiva* a John Kemble, allora

direttore del Drury Lane Theatre. La tragedia viene accettata.

Dicembre. Nasce Alexandre (Alex) d'Arblay.

1795 21 marzo. *Edwy and Elgiva* viene messo in scena per un'unica notte (tra gli interpreti John Kemble e Sarah Siddons), tra i commenti negativi di pubblico e critica. La tragedia non venne più rappresentata, né fu mai revisionata o pubblicata.

1796 Viene pubblicato *Camilla; or, A Picture of Youth*, dedicato alla regina Charlotte e pubblicato per sottoscrizione. Le recensioni contrastanti sono compensate dalle ottime vendite (il romanzo le frutta £2000).

Ottobre. Susanna Burney parte per l'Irlanda con il marito Molesworth Phillips. Frances non la rivedrà più viva. Muore Elizabeth Allen Burney.

1797 I d'Arblay si trasferiscono a Camilla Cottage, costruito nel parco di Norbury Hall con i proventi ottenuti dalle vendite di *Camilla*. Vi rimarranno fino al 1814.

1798 Gennaio. Inizia la stesura della commedia *Love and Fashion*.

1799 Ottobre. *Love and Fashion* viene offerta a Thomas Harris, direttore del Covent Garden Theatre, che la accetta.

1800 Gennaio. Muore la sorella Susanna di ritorno a casa dall'Irlanda.

Febbraio. Dietro pressione del padre, Frances acconsente a ritirare dalla produzione *Love and Fashion*, per il quale le erano state offerte £400. In una lettera a lui indirizzata (11 febbraio 1800) ammette che comporre una commedia era stato per lei "il desiderio di tutta una vita".

Inizia la stesura di una nuova commedia, *A Busy Day*.

1801 Compose l'ultima commedia, *The Woman-Hater*.

Novembre. Le mutate condizioni politiche e la speranza di riuscire a consolidare la propria situazione economica convincono Alexandre d'Arblay a rientrare in Francia.

- 1802 Aprile. Approfittando del periodo di pace successivo al trattato di Amiens, Frances e Alex seguono d'Arblay in Francia. Frances porta con sé il manoscritto di un nuovo romanzo (*The Wanderer*). La fine dell'armistizio con l'Inghilterra li costringe a fermarsi a Parigi, dove Frances rimane per dieci anni.
- 1813 Agosto. Approfittando dell'assenza di Napoleone impegnato nella campagna di Russia, Frances e Alex riescono a rientrare illegalmente in Inghilterra. Il manoscritto di *The Wanderer* è completato per la fine del mese.
- Alex d'Arblay è ammesso a Cambridge. Nuove e pressanti necessità economiche convincono Frances a cercare velocemente un editore per il suo nuovo romanzo.
- 1814 Marzo. Esce *The Wanderer*, accolto da un tiepido successo di critica e pubblico (le vendite le resero tuttavia £1500). Alexandre d'Arblay entra al servizio del nuovo re Louis XVIII come *maréchal de champ*.
- Aprile. Muore Charles Burney.
- Novembre. Alla notizia della fuga di Napoleone dall'Elba, torna in Francia alla ricerca del marito. Con la Restaurazione, d'Arblay viene nominato conte. La coppia farà ritorno in Inghilterra l'anno successivo.
- 1818 Maggio. Muore Alexandre d'Arblay.
- 1832 Escono i *Memoirs of Doctor Burney*, rielaborazione, spesso libera, delle memorie paterne. Ricevono recensioni molto negative.
- 1837 Muore Alex d'Arblay.
- 1840 6 gennaio. Muore. Viene sepolta a Bath, accanto al marito e al figlio.
- 1843 Ha inizio la pubblicazione dei *Diaries and Letters* (1842-1854) editi dalla nipote Charlotte Barrett.

- 1889 È pubblicato lo *Early Diary* a cura di Anne Raine Ellis.
- 1957 Miriam Benkovitz cura la prima edizione di *Edwy and Elgiva*.
- 1972-1984 Sono pubblicati i *Journals and Letters* (1791-1840) curati da Joyce Hemlow *et al.*
- 1984 Esce *A Busy Day* curato da Tara G. Wallace.
- 1993 Ottobre. *A Busy Day* viene messo in scena per la prima volta dalla compagnia "Show of Strength" con la regia di Alan Coveney.
- 1995 Peter Sabor prepara la prima edizione integrale delle opere teatrali di Frances Burney.
- 2002 Viene inaugurata una vetrata commemorativa nel Poets' Corner di Westminster Abbey. L'epigrafe recita, "Frances Burney – Novelist, Playwright, Diarist".

BIBLIOGRAFIA

OPERE PRIMARIE

- ARISTOTELE,** *Opere*, Vol. X (secondo) *Poetica*, a cura di Pierluigi Donini, Bari, Laterza, 1997
- AUSTEN, Jane,** *Northanger Abbey*, Harmondsworth, Penguin, 1985
- Pride and Prejudice*, a cura di Margaret Drabble, London, Virago, 1989
- Selected Letters*, a cura di R.W. Chapman e con un'introduzione di Marilyn Butler, Oxford, Oxford University Press, 1985
- AUSTEN-LEIGH, J.E.,** *A Memoir of Jane Austen*, in 'Persuasion' with 'A Memoir of Jane Austen', a cura di D.W. Harding, Harmondsworth, Penguin, 1985
- BENNETT, Alan,** *The Madness of King George*, with an introduction by the author, London-Boston, Faber and Faber, 1995
- La pazzia di Re Giorgio*, Milano, Adelphi, 1996
- BURKE, Edmund,** *Reflections on the Revolution of France and on the Proceedings in Certain Societies in London Relative to the Event*, a cura di Conor Cruise O' Brien, Harmondsworth, Penguin, 1986
- BURNEY, Frances,** *A Busy Day*, a cura di Tara G. Wallace, New Brunswick (NJ), Rutgers University Press, 1984
- Brief Reflections Relative to the Emigrant French Clergy (1793)* in Hannah MORE, *Considerations on Religion and Public Education*, The Augustan Reprint Society, Los Angeles, William Andrews Clark Memorial Library, no. 262, 1990
- Camilla; or, A Picture of Youth*, a cura e con un'introd. di Edward A. Bloom e Lillian D. Bloom, Oxford-London-New York, Oxford University Press, (1972) 1983

-*Cecilia; or, Memoirs of an Heiress*, a cura di Peter Sabor e Margaret Anne Doody, introd. di M.A. Doody, Oxford, Oxford University Press, 1988

-*Complete Plays of Frances Burney*, 2 voll., a cura di Peter Sabor, London, Pickering & Chatto, 1995

-*Diaries and Letters of Madame D'Arblay*, 6 voll., a cura di Charlotte Barrett, note di Austin Dobson, Basingstoke, Macmillan, 1904-1905

- *The Early Diary of Frances Burney, 1768-78 with a Selection from her Correspondence, and from the Journals of her Sisters Susan and Charlotte Burney*, a cura di Annie Raine Ellis, 2 voll., London, George Bell, 1889

-*The Early Journals and Letters*, a cura di Lars Troide *et al.*, 3 voll., Kingston (Ontario)-Oxford, Clarendon Press, 1988-90 (in corso di completamento)

-*Evelina, or The History of a Young Lady's Entrance into the World*, a cura di Margaret Anne Doody, Harmondsworth, Penguin, 1994

-*The Journals and Letters of Fanny Burney [Madame D'Arblay], 1791-1840*, a cura di Joyce Hemlow *et al.*, 12 voll., Oxford, Clarendon Press, 1972-84 (Vol. 1, 1791-92; lettere 1-39, a cura di Joyce Hemlow, D. Cecil e Althea Douglas, 1972; Vol. 2, *Courtship and Marriage, 1793*; lettere 40-121, a cura di Joyce Hemlow e Althea Douglas, 1972; Vol. 3, *Great Bookham, 1793-1797*; lettere 122-250, a cura di Joyce Hemlow con Patricia Boutilier e Althea Douglas, 1793; Vol. 4, *West Humble, 1797-1801*; lettere 251-422, a cura di Joyce Hemlow, 1973; Vol. 5, *West Humble and Paris, 1801-1803*; lettere 423-549, a cura di Joyce Hemlow *et al.*, 1975 [i.e. 1976], Vol. 6, *France, 1803-1812*; lettere 550-631, a cura di Joyce Hemlow *et al.*, 1975 [i.e. 1976]; Vol. 7, *1812-1814*; lettere 632-834, a cura di Edward A. Bloom e Lillian D. Bloom, 1978; Vol. 8, *1815*; lettere 835-934, a cura di Peter Hughes, con Joyce Hemlow, Althea Douglas e Patricia Hawkins, 1980; Vol. 9, *Bath*,

1815-1817; lettere 935-1085, a cura di Warren Derry, 1982; Vol. 10, *Bath, 1817-1818*; lettere 1086-1179, a cura di Warren Derry, 1982; Vol. 11, *Mayfair, 1818-1824*; lettere 1180-1354, a cura di Joyce Hemlow, con Althea Douglas e Patricia Hawkins, 1984; Vol. 12, *Mayfair, 1825-1840*; lettere 1355-1529, a cura di Joyce Hemlow, con Althea Douglas e Patricia Hawkins, 1984)

-*Memoirs of Doctor Burney, Arranged from His Own Manuscripts, from Family Papers, and Personal Recollections by His Daughter, Madame d'Arblay*, 3 voll., New York, AMS Press, 1975

-*The Wanderer, or Female Difficulties*, a cura di Margaret Anne Doody, Robert Mack e Peter Sabor, introd. di M. A. Doody, Oxford, Oxford University Press, 1991

-*The Witlings. A Comedy by Frances Burney, a Sister of the Order: An Edition, with Supplementary Material*, a cura di Clayton G. Delery, Ph.D. thesis, City University of New York, 1989 [poi Colleagues Press (MICH), 1995]

-*The Witlings*, in *The Meridian Anthology of Restoration and Eighteenth-century Plays by Women*, a cura di Katharine Rogers, New York, Meridian, 1994

COLMAN, George e David GARRICK, *The Clandestine Marriage*, in *Eighteenth-Century Plays*, a cura di J. Hampden, London, Dent, 1928

CONGREVE, William, *The Way of the World*, in *Restoration Plays*, a cura di Robert Lawrence, London, Everyman, 1994

COX, Jeffrey N. (a cura di), *Seven Gothic Dramas, 1789-1825*, Athens, Ohio University Press, 1992

DRYDEN, John, *All for Love or the World Well-Lost*, in *Restoration Plays*, a cura di Robert Lawrence, London, Everyman, 1994

EDGEWORTH, Maria, *Belinda*, Oxford, Oxford World's Classics, 1999

ETHEREDGE, George, *The Man of Mode or Sir Fopling Flutter*, in *Restoration Plays*,

a cura di Robert Lawrence, London, Everyman, 1994

FIELDING, Henry, *A Journal of a Voyage to Lisbon*, a cura di T. Keymer, Harmondsworth, Penguin, 1996

- *The History and Adventures of Joseph Andrews and his Friend Mr. Abraham Adams*, in 'The History and Adventures of Joseph Andrews and his Friend Mr. Abraham Adams' and 'An Apology for the Life of Mrs. Shamela Andrews', a cura di David Brooks Davies, Oxford, Oxford University Press, 1990

- *The History of Tom Jones, a Foundling*, Harmondsworth, Penguin, 1994

GARRICK, David, *Bon Ton; or High Life Below Stairs*, in *The Plays of David Garrick*, a cura di Harry Pedicord e Frederick Bergan, vol. 2 *Garrick's Own Plays, 1767-1775*, Carbondale-Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1980

- *The Private Correspondence of David Garrick*, 2 voll., a cura di James Boaden, London, H. Colburn & R. Ben Hey, 1831-32

GOLDSMITH, Oliver, "An Essays on the Theatre; or, a Comparison Between Laughing and Sentimental Comedy", in *The Collected Works of Oliver Goldsmith*, a cura di Arthur Friedman, vol. III, Oxford, Clarendon Press, 1966, 209-13

GREGORY, John, *A Father's Legacy to His Daughter*, London, Cadell, 1814

JOHNSON, Samuel, *Johnson on Shakespeare*, a cura di Walter Raleigh, Oxford, Clarendon Press, 1929

- *Lives of the Poets*, a cura di G.B. Hill, Oxford, Clarendon Press, 1905

JONES, Vivien (a cura di), *Women in the Eighteenth Century. Constructions of Femininity*, London-New York, Routledge, 1990

LILLO, George, *The London Merchant; or, The History of George Barnwell*, in

- Eighteenth-Century Plays*, a cura di Ricardo Quintana, New York, Random House, 1952
- LOCKE, John**, *An Essay Concerning Human Understanding*, a cura di Peter H. Nidditch, Oxford, Oxford University Press, 1975
- MOORE, Edward**, *The Gamester*, Augustan Reprint Society no. 14, New York, Kraus Reprint, 1967
- OTWAY, Thomas**, *Venice Preserv'd; or a Plot Discovered*, in *Restoration Plays*, a cura di Robert Lawrence, London, Everyman, 1994
- POPE, Alexander**, *An Essay on Criticism*, in *The Poems of Alexander Pope*, a cura di John Butt, London, Methuen, 1980
- RICHARDSON Samuel**, *Clarissa, or the History of a Young Lady*, Harmondsworth, Penguin, 1985
- *The History of Sir Charles Grandison*, Oxford, Oxford University Press, 1985
- *Pamela, or Virtue Rewarded*, Harmondsworth, Penguin, 1985
- ROWE, Nicholas**, *The Fair Penitent*, a cura di Malcom Goldstein, London, Arnold, 1969
- *The Tragedy of Jane Shore*, in *Eighteenth-Century Plays*, a cura di Ricardo Quintana, New York, Random House, 1952
- SCOTT, Walter**, *The Bride of Lammermoor*, London, Everyman, 1988
- SHELLEY, Mary**, *Frankenstein, or The Modern Prometheus*, Oxford, Oxford University Press, 1991
- SHERIDAN, Richard Brinsley**, *Sheridan's Plays*, a cura e con un'introduzione di Cecil Price, Oxford, Oxford University Press, 1989
- STEELE, Richard**, *The Conscious Lovers*, in *Eighteenth-Century Plays*, a cura di Ricardo Quintana, New York, Random House, 1952

- STEELE, Richard e Joseph ADDISON**, *Selections from 'The Tatler' and 'The Spectator'*, a cura di Angus Ross, Harmondsworth, Penguin, 1982
- THRALE, Hester**, *Thraliana: The Diary of Mrs Hester Lynch Thrale Piozzi, 1776-1809*, 2 voll., a cura di Katharine C. Baldeston, Oxford, Clarendon Press, 1942
- TOWNLEY, James**, *High Life Below Stairs*, London, Printed by and for J. Barker, 1803
- WALPOLE, Horace**, *Horace Walpole's Correspondence with Sir Horace Mann*, a cura di W. S. Lewis, W. Smith, J. L. Lan, New York, Yale University Press, 1954
- WINSCHHUSEN, Stephen** (a cura di), *The Hour of One. Six Gothic Melodramas*, London, Gordon Fraser, 1975
- WOLLSTONECRAFT, Mary**, *'Mary' and 'The Wrongs of Woman'*, a cura di Gary Kelly, Oxford University Press, 1980
- *A Vindication of the Rights of Woman*, in *Political Writings*, a cura di Janet Todd, Oxford, Oxford University Press, 1994
- WORDSWORTH, William**, *The Prelude, or Growth of a Poet's Mind*, a cura di Ernest De Selincourt, Oxford, Oxford University Press, 1928

OPERE SECONDARIE

- Alle origini della letteratura moderna. Testi di poetica del Settecento inglese: il romanzo e la poesia*, a cura di Patrizia Nerozzi Bellman, Milano, Bruno Mondatori, 1997
- ALTICK, Richard D.**, *The Shows of London*, Cambridge (MA)-London, The Belknap Press of Harvard University Press, 1978

- A Passion for Performance: Sarah Siddons and her Portraits*, a cura di Robyn Asleson, con contributi di Shelley Bennett, Mark Leonard, Shearer West, Los Angeles, The Paul Getty Museum, 1999
- BACKSCHEIDER, Paula**, *Spectacular Politics. Theatrical Power and Mass Culture in Early Modern England*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1993
- BARKER-BENFIELD, G. J.**, *The Culture of Sensibility. Sex and Society in Eighteenth-Century Britain*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1992
- BENEDETTI, Jean**, *David Garrick and the Birth of the Modern Theatre*, London, Methuen, 2002
- BERTINETTI, Paolo**, *Storia del teatro inglese dalla Restaurazione all'Ottocento, 1660-1895*, Torino, Einaudi, 1997
- "Il teatro della Restaurazione", *Storia della letteratura inglese*, a cura di Paolo Bertinetti, Vol. I, *Dalle origini al Settecento*, Torino, Einaudi, 2000
- BEVIS, Richard W.**, *English Drama: Restoration and Eighteenth Century, 1660-1789*, London-New York, Longman, 1988
- BILLI, Mirella**, "Dal teatro al romanzo: trasformazioni e transmodalizzazioni del dramma elisabettiano nella narrativa gotica inglese", *Anglistica*, 28, 2 (1985), 7-46
- *Il gotico inglese. Il romanzo del terrore 1764-1820*, Bologna, Il Mulino, 1986
- "La recita delle passioni", *Le passioni tra ostensione e riserbo*, a cura di Romana Rutelli e Luisa Villa, Pisa, ETS, 2000, 99-116
- "Il Settecento", *Storia della letteratura inglese*, a cura di Paolo Bertinetti, vol. I, *Dalle origini al Settecento*, Torino, Einaudi, 2000

- BROWN, Laura**, *Ends of Empire. Women and Ideology in Early Eighteenth-Century English Literature*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1993
- *English Dramatic Form, 1660-1760. An Essay in Generic History*, New Haven-London, Yale University Press, 1981
- The Cambridge Companion to English Restoration Theatre*, a cura di Deborah Payne Fisk, Cambridge, Cambridge University Press, 2000
- CAMPBELL, D. Grant**, "Fashionable Suicide: Conspicuous Consumption and the Collapse of Credit in Frances Burney's 'Cecilia'", *Studies in Eighteenth-century Culture*, 20 (1989), 131-45
- CARCHIA, Gianni** *Retorica del sublime*, Bari, Laterza, 1990
- CASTLE, Terry**, "The Carnivalization of Eighteenth-Century Narrative", *PMLA*, 99 (1984), 903-16
- "Eros and Liberty at the English Masquerade, 1710-1790", *Eighteenth-Century Studies*, 17 (1983-84), 155-76
- CHISHOLM, Kate**, *Fanny Burney. Her Life 1752-1840*, London, Chatto & Windus, 1998
- " 'Witlings' takes a London Bow", *Burney Letter* 4, 1 (Spring 1998), 4
- CORTI, Claudia**, *Shakespeare illustrato*, Roma, Bulzoni, 1996
- COTTON, Nancy**, *Women Playwrights in England, c. 1363-1750*, Lewisburg, Bucknell University Press, London-Toronto, Associated University Presses, 1980
- COPELAND, Edward W.**, "Money in the Novels of Fanny Burney", *Studies in the Novel*, 8 (1976), 24-37
- CRAFT-FAIRCHILD, Catherine**, *Masquerade and Gender. Disguise and Female Identity in Eighteenth-Century Fictions by Women*, University

Park (PENN), The Pennsylvania State University Press, 1993

DARBY, Barbara, *Frances Burney Dramatist. Gender, Performance, and the Late Eighteenth-Century Stage*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1997

DAVIES, Lennard, *Factual Fictions. The Origins of the English Novel*, New York, Columbia University Press, 1983

DEVLIN, David D., *The Novels and Journals of Fanny Burney*, London, Macmillan, 1987 [New York, St. Martin's Press, 1987]

DONOHUE, Joseph, "The London Theatre at the End of the Eighteenth Century", *The London Theatre World 1660-1800*, a cura di Robert Hume, Carbondale-Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1980

DONKIN, Ellen, *Getting into the Act. Women Playwrights in London, 1776-1829*, London, Routledge, 1995

DOODY, Margaret Anne, "Deserts, Ruins and Troubled Waters: Female Dreams in Fiction and the Development of the Gothic Novel", *Genre*, 10 (Winter, 1977), 529-72

- *Frances Burney. The Life in the Works*, New Brunswick (NJ), Rutgers University Press, 1988 e Cambridge, Cambridge University Press, 1988

DOWNER, Alan S., "Nature to Advantage Dressed: Eighteenth-Century Acting", in *PMLA*, 58 (1943), 1002-37

EDELSTEIN, T. J., "Vauxhall Gardens", in *Eighteenth-Century Britain. The Cambridge Cultural History of Britain*, Vol. V, a cura di Boris Ford, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, 203-15

ELAM, Keir, *Semiotica del teatro*, Bologna, Il Mulino, 1988

ELLIS, Frank, *Sentimental Comedy: Theory and Practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991

- EPSTEIN, Julia**, *The Iron Pen: Frances Burney and the Politics of Women's Writing*, Madison (WI), University of Wisconsin Press e Bristol, Bristol Classical Press, 1989
- "Fanny Burney's Epistolary Voices", *The Eighteenth-Century: Theory and Interpretation*, 27 (1986), 162-79
- FRAIMAN, Susan**, *Unbecoming Women: British Women Writers and the Novels of Development*, New York, Columbia University Press, 1993
- FRYE, Northrop**, *Anatomia della critica. Teorie dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, Torino, Einaudi, 1969
- GENETTE, Gérard**, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997
- GONDA, Caroline**, *Reading Daughters' Fictions, 1709-1834. Novels and Society from Manley to Edgeworth*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996
- GREENFIELD, Susan C.**, " 'Oh Dear Remembrance of Thy Murdered Mother': Female Authorship in 'Evelina' ", *Eighteenth-Century Fiction*, 3 (1991), 301-20
- HAGSTRUM, Jean**, *Sex and Sensibility. Ideal and Erotic Love from Milton to Mozart*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1980
- HARMAN, Claire**, *Fanny Burney. A Biography*, London, Harper Collins, 2000
- HARSTARCK MEYERS, Sylvia**, *The Bluestocking Circle: Women, Friendship and the Life of the Mind in Eighteenth-Century England*, Oxford, Oxford University Press, 1990
- HEMLOW, Joyce**, *The History of Fanny Burney*, Oxford, Clarendon Press, 1958
- "Fanny Burney: Playwright", *University of Toronto Quarterly*, 19 (1950), 170-89
- "Fanny Burney and the Courtesy Books", *PMLA*, 65 (1950), 732-61

- HOWELLS, Coral Ann**, *Love, Mystery, and Mysery. Feeling in Gothic Fiction*, London, The Athlone Press, 1978
- INNOCENTI, Loretta**, *La scena trasformata. Adattamenti neoclassici di Shakespeare*, Firenze, Sansoni, 1995
- KELLY, Ian** “ ‘A Busy Day’ in the West End”, *The Burney Journal* 5 (2002), 18-42
- KINKEAD-WEEKS, Mark**, *Samuel Richardson Dramatic Novelist*, London, Methuen, 1973
- KONIGSBERG, Ira**, *Samuel Richardson and the Dramatic Novel*, Lexington, Univeristy of Kentucky Press, 1968
- LOFTIS, John**, *Comedy and Society from Congreve to Fielding*, Stanford, Stanford Univeristy Press, 1959
- *Sheridan and the Drama of Georgian England*, Oxford, Blackwell, 1976
- LYNCH, Deidre Shauna**, “Counter Publics: Shopping and Women’s Sociability”, *Romantic Sociability. Social Networks and Literary Culture in Britain 1770-1840*, a cura di Gillian Russell e Clara Tuite, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, 211-36
- MARKLEY, Robert**, “The Canon and its Critics”, *The Cambridge Companion to Restoration Theatre*, a cura di Deborah Payne Fisk, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, 226-42
- “Sentimentality as a Performance: Shaftesbury, Sterne, and the Theatrics of Virtue”, in *The New Eighteenth Century: Theory, Politics, English Literature*, a cura di Felicity Nussbaum e Laura Brown, New York, Methuen, 1987
- McINTYRE, Ian**, *Garrick*, Harmondsworth, Penguin, 1999
- NICHOLSON, Eric**, “Il teatro, immagini di lei”, in *Storia delle donne. Dal rinascimento*

all'età moderna, a cura di Natalie Zemon Davies e Arlette Farge, Roma-Bari, Laterza, 1997, 290-313

NOYES, Robert G. *The Neglected Muse. Restoration and Eighteenth-Century Tragedy in the Novel, 1740-1780*, Providence, Brown University Press, 1958

PAGNINI, Marcello, *Pragmatica della letteratura*, Palermo, Sellerio, 1988

- "Semiotica del teatro", in *Semiosi. Teoria ed ermeneutica del testo letterario*, Bologna, Il Mulino, 1988, 125-137

PAPETTI, Viola, "Letteratura e arti figurative nel Settecento", in *Storia della civiltà letteraria inglese*, diretta da Franco Marenco, vol. II, *Il Settecento. Il Romanticismo. Il Vittorianesimo*, Torino, Utet, 1996

PEDICORD, Harry William, *The Theatrical Public in the Time of Garrick*, Carbondale-Edwardsville, Southern Illinois University Press e London-Amsterdam, Feffer & Simons, 1954

"Plaque wording proposed", *Burney Letter* 4, 2 (Fall 1998), 3

SERPIERI, Alessandro, *Introduzione*, in William Shakespeare, *Amleto*, Milano, Feltrinelli, 1980, 5-19

- "Ipotesi teorica di segmentazione di un testo teatrale", *Come comunica il teatro. Dal testo alla scena*, Milano, Il Formichiere, 1978, 11-54 [poi in *Letteratura e teatro*, a cura di Riccardo Scrivano, Bologna, Zanichelli, 1983, 68-74]

SESTITO, Marisa, *Storia del teatro inglese. La Restaurazione e il Settecento*, Roma, Carocci, 2002

SHERBURN, George, "Samuel Richardson's Novels and the Theatre: A Theory Sketched", *Philological Quarterly*, XLI, 1 (January 1962), 325-29

- " 'Writing-to-the-moment'. One Aspect", in *Restoration and Eighteenth-Century Literary Essays in Honour of Alan Dougald McKillop*, a cura di Carroll Camden, Chicago, Chicago University Press, 1963, 201-209

- SHOWALTER, Elaine**, *The Female Malady. Women, Madness and English Culture, 1830-1980*, London, Virago, 1995
- SMALL, Helen**, *Love's Madness. Medicine, the Novel and Female Identity, 1800-1865*, Oxford, Clarendon Press, 1996
- SPACKS, Patricia M.**, "‘Dynamics of Fear’: Fanny Burney", in *Imagining a Self: Autobiography and Novel in Eighteenth-Century England*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1976, 158-92
- SPENCER, Jane**, *The Rise of the Woman Novelist. From Aphra Behn to Jane Austen*, Oxford-Cambridge (MA), Blackwell, 1993
- STAVES, Susan**, "A Few Kind Words for the Fop", *Studies in English Literature*, 22 (1982), 413-28
- "Fatal marriages? Restoration Plays Embedded in Eighteenth-Century Novels", *Augustan Studies. Essays in Honor of Irvin Ehrenpreis*, a cura di Douglas L. Patey e Timothy Keegan, Newark, University of Delaware Press e London-Toronto, Associated University Presses, 1985, 95-107
- STEPANKOWSKY, Paula**, "‘Camilla’ Tea and ‘Witlings’ Banquet Are Set", *Burney Letter* 2, 2 (Fall 1996), 1
- STONE, Lawrence**, *The Family, Sex and Marriage in England 1500-1800*, New York, Harper & Row, 1979
- STRAUB, Kristina**, *Sexual Suspects. Eighteenth-Century Players and Ideology*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1992
- TAVE, Stuart**, *The Amiable Humorist: A Study in the Comic Theory and Criticism of the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, Chicago, University of Chicago Press, 1960
- THADDEUS, Janice Farrar**, *Frances Burney. A Literary Life*, Basingstoke-London, Macmillan, 2000 e St. Martin's Press, New York, 2000

- TESSARI, Roberto**, *Teatro e spettacolo nel Settecento*, Roma-Bari, Laterza, 1997
- TODD, Janet**, "Posture and Imposture: The Gothic Manservant in Ann Radcliffe's 'The Italian'", *Women and Literature*, 2 (1982), 25-38
- VAREY, Simon**, *Space and the Eighteenth-Century English Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990
- WATT, Ian**, *Le origini del romanzo borghese. Studi su Defoe, Richardson e Fielding*, Milano, Bompiani, 1989
- WOODS, Leigh**, *Garrick Claims the Stage. Acting as Social Emblem in Eighteenth-Century England*, Westport (CONN.)-London, Greenwood Press, 1984
- ZIMBARDO, Rose**, "Aphra Behn: A Dramatist in Search of the Novel", in *Curtain Calls. British and American Women and the Theatre, 1660-1820*, a cura di Mary Anne Schofield e Cecilia Macheski, Athens, Ohio University Press, 1991, 371-82
- ZONITCH, Barbara**, *Familiar Violence. Gender and Social Upheaval in the Novels of Frances Burney*, Newark-London, University of Delaware Press e Associated University Presses, 1997

OPERE DI RIFERIMENTO

- AA.VV.** *Come comunica il teatro. Dal testo alla scena*, Milano, Il Formichiere, 1978
- ALIVERTI, Maria Ines**, *Il ritratto dell'attore nel Settecento francese e inglese*, Pisa, ETS, 1986
- ANDERSON, Earl R.**, "Footnotes More Pedestrian Than Sublime: A Historical Background for the Foot-Races in 'Evelina' and 'Humphry Clinker'", *Eighteenth-Century Studies*, 14 (Fall, 1980), 56-68

- ASTON, Elaine e George SAVONA**, *Theatre as a Sign-System. A Semiotics of Text and Performance*, London-New York, Routledge, 1991
- BARISH, Jonas**, *The Antitheatrical Prejudice*, Berkeley (CA), University of California Press, 1981
- BENDER, John**, *Imagining the Penitentiary: Fiction and the Architecture of the Mind in Eighteenth-Century England*, Chicago, University of Chicago Press, 1987
- BEVIS, Richard W.**, *English Drama: Restoration and Eighteenth Century, 1660-1789*, London-New York, Longman, 1988
- BLOOM, Harold** (a cura di), *Fanny Burney's 'Evelina'*, Modern Critical Interpretations, New York, Chelsea House, 1988
- BOAS, F. S.**, *An Introduction to Eighteenth-Century Drama*, Oxford, Oxford University Press, 1953
- BREWER, John**, *The Pleasures of Imagination. English Culture in the Eighteenth Century*, Chicago, University of Chicago Press 1997
- BROWN, Laura**, "Drama and Novel in Eighteenth-Century England", *Genre* 13 (1980), 287-304
- BYRNE, Paula**, *Jane Austen and the Theatre*, New York-London, Hambledon, 2002
- CASTLE, Terry**, *The Female Thermometer: Eighteenth-Century Culture and the Invention of the Uncanny*, Oxford, Oxford University Press, 1995
- "Masquerade and Utopia: Burney's 'Cecilia'", in *Masquerade and Civilization: The Carnavalesque in Eighteenth-Century English Culture and Fiction*, Stanford (CA), Stanford University Press, 1986
- DE MARINIS, Marco**, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1992

- DEPORTE, Michael**, *Nightmares and Hobbyhorses: Swift, Sterne and the Augustan Idea of Madness*, San Marino, The Huntington Library, 1974
- DOODY, Margaret Anne**, "Beyond 'Evelina': The Individual Novel and the Community of Literature", *Eighteenth-Century Fiction*, 3 (1991), 359-71
- "Fanny Burney", in *Dictionary of Literary Biography*, vol. xxxix, *British Novelists, 1660-1800. Part 1: A-L*, a cura di Martin C. Battestin, Detroit, Gale, 1985, 90-101
- Eighteenth-century Fiction*, Special *Evelina* issue, 3 (1991)
- FINK, Guido, Maurizio ASCARI, Alessandra CALANCHI, Ornella DE ZORDO**, *Le seduzioni della scena. Il teatro e il romanzo tra Otto e Novecento*, Firenze, Le Lettere, 2003
- FLETCHER, Edward**, "Defoe and the Theatre", *Philological Quarterly*, 13 (1934), 382-93
- FOUCAULT, Michel**, *Storia della follia nell'età classica. Dementi pazzi vagabondi criminali*, Milano, Rizzoli, 1997
- GENETTE, Gérard**, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976
- GILBERT, Sandra e Susan GUBAR**, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven-London, Yale University Press, 1979
- GILL, Pat** "Gender, Sexuality, and Marriage", in *The Cambridge Companion to English Restoration Theatre*, a cura di Deborah Payne Fisk, Cambridge, Cambridge University Press, 2000
- HEMLOW, Joyce**, "Fanny Burney: Playwright", *University of Toronto Quarterly*, 19 (1950), 170-89
- HUGHES, Leo**, *A Century of English Farce*, Princeton, Princeton University Press, 1956

- "Theatrical Conventions in Richardson: Some Observations on a Novelist's Technique", in *Restoration and Eighteenth-Century Literary Essays in Honour of Alan Dougald McKillop*, a cura di Carroll Camden, Chicago, Chicago University Press, 1963, 239-50

HUNTER, J. Paul, *Before Novels: the Cultural Contexts of Eighteenth-Century English Fictions*, New York-London, Norton, 1990

KONIGSBERG, Ira, *Narrative Techniques in the English Novel. Defoe to Austen*, Hamden, Archon Books, 1985

- "The Dramatic Background of Richardson's Novels", *PMLA*, LXXXIII, 1 (March, 1968), 43-53

KUCICH, Greg, "Reviewing Women in British Romantic Theatre", *Women in British Romantic Theatre. Drama, Performance, and Society, 1790-1840*, a cura di Catherine Burroughs, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, 48-78

LOFTIS, John, *Steele at Drury Lane*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1952

MACALPINE, Ida e Richard HUNTER, *George III and the Mad Business*, London, Allen Lane 1969

McKEON, Michael, *The Origins of the English Novel, 1660-1740*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1987

NICOLL, Allardyce, *A History of English Drama, 1660-1900*, Cambridge, Cambridge University Press, 1952

- *The World of Harlequin*, Cambridge, Cambridge University Press, 1963

NOYES, Robert G., *The Thespian Mirror: Shakespeare and the Eighteenth-Century Novel*, Providence (Rhode Island), Brown University Press, 1953

NUSSBAUM, Felicity e Laura BROWN (a cura di), *The New Eighteenth Century:*

Theory, Politics, English Literature, New York, Methuen, 1987

- PAPETTI, Viola**, *Arlecchino a Londra. Le pantomime inglesi, 1700-1728*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1977
- PAVIS, Patrice**, *Dictionary of the Theatre. Terms, Concepts, and Analysis*, Toronto-Buffalo, University of Toronto Press, 1998
- PEARSON, Jacqueline**, *The Prostituted Muse. Images of Women and Women Dramatists, 1642-1737*, Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf, 1988
- PFISTER, Manfred**, *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991
- POOVEY, Mary**, *The Proper Lady and the Woman Writer. Ideology as Style in the Works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, Jane Austen*, Chicago, University of Chicago Press, 1984
- The Revels History of Drama in English*, a cura di T. W. Craik e C. Leech, London, Methuen, 1976
- RIBEIRO, Aileen**, “‘Turquerie’: Turkish Dress and English Fashion in the Eighteenth Century”, *Connoisseur*, 201 (May 1979), 16-23
- Riconsidering the Rise of The Novel, Eighteenth-Century Fiction*, special issue, 12, 2-3 (January – April 2000)
- SAGGINI, Francesca**, “From *Evelina* to *The Woman-Hater*: Frances Burney and the ‘Joyce’ of Dramatic (Re)writing”, *Studi settecenteschi*, 20, 2000, 315-32
- “Gothic Dramas in the Later Eighteenth Century”, *The Female Spectator*, 5 (2) Summer 2001, 6-8
- SAGLIA, Diego**, *I discorsi dell'esotico. L'oriente nel Romanticismo britannico, 1780-1830*, Napoli, Liguori, 2002
- SALKELD, Duncan**, *Madness and Drama in the Age of Shakespeare*, Manchester-New

York, Manchester University Press, 1994

SEDGWICK, Eve Kosofsky, *The Coherence of Gothic Conventions*, London, Methuen, 1986

SHERBO, Arthur, *English Sentimental Drama*, East Lansing (Michigan), Michigan State University Press, 1957

SIMONS, Judy, *Fanny Burney*, Totowa (NJ), Barnes and Nobles, 1987 e Basingstoke, Macmillan, 1987

SOUTHAM, Brian, *Jane Austen's Literary Manuscripts. A Study in the Development through the Surviving Papers*, Oxford, Oxford University Press, 1964

STAVES, Susan, “‘Evelina’ or Female Difficulties”, *Modern Philology*, 73 (May, 1976), 368-81 [poi ristampato in *Fanny Burney's 'Evelina'. Modern Critical Interpretations*, a cura di Harold Bloom, New York, Chelsea House, 1988, 13-30]

THOMPSON, James, *Models of Value. Eighteenth-Century Political Economy and the Novel*, Durham and London, Duke University Press, 1996

TOMALIN, Claire, *Mrs. Jordan's Profession*, New York, Alfred Knopf, 1995

WARNER, William Beatty, *Licensing Entertainment: the Elevation of Novel Reading in England 1684-1750*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1998

ZORZI, Ludovico, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977

INDICE

- 11 *Premessa*
- 21 *Capitolo primo*
Alle origini.
- 59 *Capitolo secondo*
“In the novel way, there is no danger”: transmodalizzazioni e transtestualità in *Evelina*.
- 111 *Capitolo terzo*
Lo specchio di Calibano. *The Witlings*.
- 163 *Capitolo quarto*
Il teatro e la città. *Cecilia*.
- 227 *Capitolo quinto*
Pazzia e rappresentazione nell’episteme tardo-settecentesca: *Cecilia e The Wanderer*.
- 261 *Appendici*
- 263 Appendice I: gli spettacoli
- 287 Appendice II: gli attori
- 295 *Cronologia*
- 301 *Bibliografia*

LADY SMATTER

I declare if my pursuits were not made public, I should not have any at all, for where can be the pleasure of reading Books, and studying authors, if one has not to have the credit of talking of them?

The Witlings (II. 22-25)

finito di stampare nel mese di Giugno 2003
presso la tipolitografia Quatrini A. & F: - Viterbo