

Joanna Baillie: il teatro della passione

Paola Degli Esposti

1. Lo sguardo sulle passioni

Joanna Baillie (1762-1851), di recente riscoperta dalla critica anglosassone, per lungo tempo è stata trascurata dagli studiosi, nonostante fosse molto apprezzata dai suoi contemporanei¹, al punto non solo di meritarsi la stima di un osservatore esigente quale Byron, ma di stabilire un lungo e proficuo rapporto personale e professionale con Walter Scott. Gli apprezzamenti dei due grandi artisti sono assai lusinghieri. Se Scott la considera «di certo la migliore autrice drammatica che la Gran Bretagna abbia prodotto dai tempi di Shakespeare e Massinger»², Byron riconosce in lei un'artista di prima grandezza: «[Joanna Baillie] non ha ammiratore più entusiasta di me. È la sola drammaturga che abbiamo avuto dopo Otway e Southerne»³.

Il suo contributo è significativo non solo dal punto di vista drammaturgico, ma anche da quello teorico. Nel panorama teatrale inglese tra la fine del Settecento e gli inizi dell'Ottocento, singolarmente carente per quanto concerne i trattati di teoria teatrale⁴, i suoi scritti costituiscono una preziosa deviazione dalla norma. L'e-

1. Un'ampia campionatura delle recensioni del periodo è inclusa nella bibliografia ragionata compilata da K. A. Bugajski, *Joanna Baillie: An Annotated Bibliography*, in T. C. Crochunis (ed.), *Joanna Baillie, Romantic Dramatist. Critical essays*, Routledge, London-New York 2004, pp. 241-96.

2. Lettera a Miss Smith, 2 marzo 1808, in W. Scott, *The Letters of Sir Walter Scott*, edited by H. J. C. Grierson, Constable, London; Clarendon, Oxford 1932-37, II, pp. 29-30.

3. Lettera ad Annabella Milbanke, 6 settembre 1813, in G. G. Byron, *Byron's Letters and Journals*, edited by L. A. Marchand, Murray, London 1973-92, III, p. 109. Cfr. anche la lettera a Thomas Moore del 23 aprile 1815, ivi, IV, p. 290 e la lettera a John Murray del 2 aprile 1917, ivi, V, p. 203.

4. Le pronunce teoriche dei più noti poeti romantici britannici assumono in questo periodo una forma frammentaria: si trovano per lo più in conferenze, brevi saggi o recensioni. Considerato che il volume di H. Siddons, *Practical Illustrations of Rhetorical Gesture and Action, Adapted to the English Drama. From a Work on the Same Subject by M. Engel*, Phillips, London 1807 altro non è che una traduzione adattata del noto J. J. Engel, *Ideen zu einer Mimik*, Mylius, Berlin 1785-86, mentre gli altri ma-

sordio in campo drammatico, con la pubblicazione, nel 1798, del primo volume della *Series of Plays*⁵ (serie di *pièces* nota anche come *Plays on the Passions*), è accompagnato da una introduzione di settantadue pagine in cui l'autrice illustra dettagliatamente il suo progetto. Non solo. In ognuno dei tre volumi della serie sono incluse avvertenze o prefazioni di vario valore teorico, come anche nelle due edizioni dei *Miscellaneous Plays* del 1804 e del 1805, e nel primo e nel secondo volume dei *Dramas* datati 1836.

Strumento prezioso per comprendere appieno quali debbano essere le caratteristiche distintive del dramma secondo la poetessa scozzese è l'*Introductory Discourse* (1798) anteposto al primo volume della *Series of Plays*⁶. Fin dall'esordio dello scritto la Baillie pone l'accento sulla propensione universale del genere umano per la "curiosità simpatetica" (*sympathetic curiosity*)⁷. Il forte sentimento di comunanza che gli esseri umani avvertono nei confronti degli individui della propria specie, ossia la percezione di una condivisione fondamentale dei meccanismi emotivi, induce tutti gli uomini, in misura maggiore o minore, ad osservare le caratteristiche spirituali, psichiche ed emotive altrui⁸. L'oggetto privilegiato d'indagine è costituito, secondo la Baillie, dalle passioni dell'individuo, e in particolar modo dalle emozioni di chi si trova in situazioni di estrema difficoltà. Gli esempi portati sono significativi: il travaglio interiore dei condannati durante le pubbliche esecuzioni o delle vittime nei sacrifici rituali delle tribù degli indiani d'America, vale a dire le passioni di chi si trova ad affrontare la situazione più sconvolgente, il momento della morte. Nella concezione della scrittrice, il desiderio di assistere direttamente o indirettamente (attraverso il racconto) a tali episodi è universale, ma è fondamentale che si possano osservare le traversie altrui senza lasciarsene travolgere. Vi è in lei la necessità di ritrovare idealmente una comunanza emotiva con gli

nuali sulla recitazione dell'epoca sono composti sulla falsariga dei precedenti trattati mediosettecenteschi, l'unico altro scritto inglese di una certa ampiezza e coerenza è il saggio sul teatro di W. Scott, *Drama*, in *Supplement to the Fourth, Fifth and Sixth Editions of the "Encyclopedia Britannica"*, Constable, Edinburgh; Hurst-Robinson and Co., London 1816-24, III, t. 2.

5. J. Baillie, *A Series of Plays: In which it is Attempted to Delineate the Stronger Passions of the Mind: Each Passion Being the Subject of a Tragedy and a Comedy*, Cadell & Davies (voll. I e II); Longman-Hurst-Rees-Orme-Brown (vol. III), London 1798-1812.

6. Cfr. J. Baillie, *Introductory Discourse*, in Ead., *A Series of Plays*, cit., I, pp. 1-72. Per i rinvii successivi al testo ci riferiremo all'edizione pubblicata in J. Baillie, *The Dramatic and Poetical Works*, Georg Olms Verlag, Hildesheim-New York 1976 (ristampa anastatica dell'edizione del 1851), pp. 1-18, che corregge forme ortografiche e grammaticali, punteggiatura, oltre a rimediare a refusi anche consistenti dell'edizione del 1798. I materiali da noi citati sono comunque sempre stati confrontati con la prima edizione. D'ora in poi per ogni riferimento all'*Introductory Discourse* impiegheremo l'abbreviazione BID.

7. Cfr. BID, pp. 1-6.

8. Secondo quanto enunciato nell'*Introductory Discourse*, la propensione a studiare i propri simili è talmente radicata che viene esercitata anche inconsciamente, per quanto in tal caso l'attenzione si fermi all'aspetto esteriore, manifestandosi come curiosità per l'aspetto fisico, ad esempio per i vestiti o la capigliatura; nei momenti di maggiore consapevolezza essa diventa interesse per i processi interiori di chi si osserva nella vita di tutti i giorni, assumendo le caratteristiche di una vera e propria indagine psicologica. Cfr. BID, p. 1.

altri esseri umani, ma al contempo un desiderio di controllo, di mantenere una distanza sufficiente a non essere coinvolti dall'evento a cui si assiste: non dev'esser-ci una reale partecipazione emotiva, ma un sentimento controllato di affinità, che spinga ad un'indagine finalizzata a scoprire "scientificamente" quali siano i meccanismi interiori comuni all'intero genere umano⁹.

Non vi è nulla di sconveniente o gratuito in tale curiosità, sempre che non sia meramente superficiale. Al contrario, secondo la Baillie, essa è caratterizzata da una fortissima valenza educativa:

È la nostra insegnante migliore e più efficace. Ci istruisce su cosa sia appropriato e decente nella vita d'ogni giorno, e ci prepara alle situazioni dolorose e difficili. Osservando gli altri conosciamo noi stessi. Senza subire danni agli arti, senza venire colpiti alla testa, senza che i nostri sensi siano offuscati dalla disperazione, comprendiamo come ci saremmo potuti comportare se fossimo stati sottoposti in prima persona alla ruota della tortura, o fossimo saliti sul patibolo, nelle circostanze più atrocemente dolorose. A meno di non essere colti da passioni oscure e maligne, non possiamo esercitare questa propensione senza diventare più giusti, più pietosi, più compassionevoli [...]. Ci insegna inoltre a rispettare noi stessi e la nostra specie; perché è proprio misera la mente che impiegando in questo modo le sue facoltà non impara ad adottare una visione nobile anziché indegna della natura umana¹⁰.

L'osservazione delle ardue circostanze in cui possono venirsi a trovare gli esseri umani ha come scopo ultimo l'affinamento della sensibilità e di conseguenza una nobilitazione dell'individuo. Non solo: la propensione alla *sympathetic curiosity* è utile anche a conoscere se stessi nel momento in cui si trovano analogie tra i propri stati emotivi e quelli degli altri. In virtù di queste qualità, la Baillie pone tale facoltà al centro della sua teoria teatrale.

La discussione sulla curiosità simpatetica in ambito drammaturgico è interamente attraversata da due impulsi: da un lato, stabilendo al centro del suo progetto la rappresentazione dell'eccesso passionale, la scrittrice lascia spazio a quanto è romanticamente incontrollabile, mentre dall'altro tenta di arginarne razionalmente la componente distruttiva cercando di distanziarlo, facendone un oggetto di studio. La funzione pedagogica di base, sottesa ad entrambe le istanze, impone di soddisfare due esigenze. Poiché la Baillie mira a fornire uno strumento per indagare dei processi emotivi che sono o possono essere comuni all'intera umanità, i perso-

9. In merito alla "curiosità simpatetica" in Joanna Baillie vi sono diversi contributi critici, che di volta in volta ne mettono in rilievo, fra le altre cose, il rapporto con le teorie di David Hume, Adam Smith, Edmund Burke e altri intellettuali settecenteschi. In particolare si segnalano A. J. Beranek, *From Virtue to Sympathy: Perspectives in Eighteenth Century British Literature on the Disintegration of The Social Bond*, Ph.D. dissertation, [Duquesne University], [Pittsburgh] 2004, pp. 145-92, A. Forbes, "Sympathetic Curiosity" in *Joanna Baillie's Theater of the Passions*, in "European Romantic Review", XIV, 1, March 2003, pp. 31-48, A. Henderson, *Passion and Fashion in Joanna Baillie's "Introductory Discourse"*, in "PMLA", CXII, 2, March 1997, pp. 198-213, J. Murray, *Governing Economic Man: Joanna Baillie's Theatre of Utility*, in "ELH", LXX, 4, Winter 2003, pp. 1043-65.

10. *Ibid.*, p. 4.

naggi sottoposti all'attenzione dello spettatore, a suo parere, non possono essere totalmente negativi, altrimenti egli non riuscirebbe a trovare alcuna affinità con loro; perché si possa trarre da loro un insegnamento morale non devono essere rappresentati come individui mostruosi o innaturali, ma come esseri a noi vicini, dotati di tratti nobili. Al contempo vi è l'urgenza di condannare l'eccesso passionale, in quanto distruttivo e moralmente inammissibile. Per soddisfare entrambe le necessità, la Baillie cerca di costruire figure in cui convivano nobiltà e abnormità passionale, invitando il pubblico a tener conto che «è la passione e non l'uomo ad essere mostrata come oggetto da aborrire»¹¹. In realtà, la potenza degli impulsi emotivi dei personaggi è tale da non potersi armonizzare con le loro qualità positive: virtù e devianza quindi convivono in una lotta costante in loro e, come risultato, i protagonisti della sua drammaturgia si configurano spesso come psicotici, scissi, inevitabilmente in preda a una lacerante psicomachia che ne vede l'animo lottare con il "corpo estraneo" costituito dalla passione.

Ad influire sulla concezione della Baillie vi è con tutta probabilità un ambiente familiare assai particolare: nipote di William e John Hunter, celebri patologi dell'epoca, l'autrice è sorella di Matthew Baillie, medico curante della famiglia reale noto per gli studi innovativi in campo anatomico-patologico¹². Lo zio, William Hunter, si occupa dei meccanismi neurologici dell'emozione¹³, mentre il fratello si interessa anche di problemi psichiatrici. Non solo a quest'ultimo viene chiesto un consulto quando, in occasione della separazione di Byron dalla moglie, nasce da diverse parti il sospetto di uno squilibrio mentale del poeta¹⁴; a partire dal 1810 egli si occupa anche del caso clinico più sensazionale dell'epoca, la malattia di Giorgio III, colpito da attacchi di follia forse dovuti alla porfiria; senza contare che sin dal 1794 tiene conferenze sulla fisiologia del sistema nervoso. Le attività scientifiche dei parenti paiono aver avuto un'importanza significativa nella formulazione della teoria drammatica dell'autrice, tanto più in quanto nella sua famiglia non si riscontra la tradizionale separazione tra l'ambito in cui si svolge la vita femminile e quello maschile. Non solo Matthew Baillie si occupa attivamente della pubblicazione delle opere della sorella e ne rivede i testi¹⁵, ma anche la poetessa si interessa al lavoro degli zii e del fratello¹⁶. Non sorprende quindi che al progetto

11. *IBID.*, p. 16. Il riferimento è in particolare alla passione dell'odio, rappresentata in *De Monfort*, ma – dice l'autrice – la considerazione vale anche per gli altri drammi.

12. Matthew Baillie è considerato il primo a pubblicare uno specifico trattato di anatomia patologica in Inghilterra, *The Morbid Anatomy of Some of the Most Important Parts of the Human Body*, Johnson-Nicol, London 1793, che in breve tempo conosce una fama internazionale (viene tradotto in tedesco nel 1794, in francese nel 1803 e in italiano nel 1807).

13. Cfr. J. Bailey Slagle, *Joanna Baillie. A Literary Life*, Farleigh Dickinson University Press, Madison-Teaneck; Associated University Presses, London 2002, p. 72, nota 8.

14. Cfr. C. L. Lambertson (ed.), *Speaking of Byron 1*, in "The Malahat Review", 12, October 1969, pp. 18-42, rif. a p. 31, nota 4.

15. Cfr. Bailey Slagle, *Joanna Baillie. A Literary Life*, cit., pp. 71, 80-1, 85 e *passim*.

16. Cfr. K. Dwyer, *Joanna Baillie's "Plays on the Passions" and the Spectacle of Medical Science*, in "Studies in Eighteenth-Century Culture", XXIX, 2000, pp. 23-46, rif. a p. 31. Sul rapporto tra il lavoro

drammaturgico della Baillie sembri essere sottesa un'attenzione psicanalitica *ante litteram*.

Se obiettivo del dramma, secondo l'autrice, è di fornire allo spettatore la materia prima per l'indagine simpatetica, è necessario che il processo compositivo messo in atto dall'artista risponda a particolari requisiti, in modo tale che l'opera sia il più possibile adatta allo studio psicologico:

Le opere degli scrittori morali di ogni genere sono risultate interessanti e istruttive nella misura in cui i loro autori hanno esercitato in prima persona la propensione simpatetica della nostra natura e hanno fatto appello a quella altrui. Hanno colpito l'immaginazione in maniera più vigorosa, hanno convinto l'intelletto in modo più netto e hanno lasciato un'impressione più duratura sulla memoria¹⁷.

Implicitamente la Baillie sostiene che se l'artista (con "scrittore morale" intende qualunque autore sottenda un'istanza educativa, anche laica, ai suoi scritti) vuole rendere pienamente efficace la sua opera, deve far trasparire in essa la propria inclinazione simpatetica, perché così facendo si alimenta la corrispondente propensione del pubblico. In altri termini, per interessare il fruitore anche lo scrittore dev'essere osservatore acuto e profondo delle vicende umane che pone al centro dell'opera, rafforzando così il legame fra sé e i suoi lettori/spettatori. Non deve ingannare però il fatto che apparentemente, secondo quanto asserisce la scrittrice, tutte le forme compositive si fondino sulla *sympathetic curiosity*¹⁸. A suo parere, infatti, benché lo studio della natura umana, conseguenza della curiosità simpatetica, renda ben più apprezzabili gran parte delle forme letterarie, per molte non si tratta di una componente necessaria, perché possono fare affidamento su altre qualità per compensarne almeno in parte l'assenza. Per il drammaturgo si tratta invece di un requisito essenziale. Costituisce l'elemento specifico, caratterizzante della sua composizione; a differenza di quanto accade per gli altri generi, infatti, in cui la presenza critica, vale a dire la voce dell'autore, interviene attivamente, qui i personaggi sono offerti senza chiose, senza descrizioni narrative. Le *dramatis personae* parlano per se stesse e devono quindi essere il risultato credibile dello studio della natura umana, capace di attirare la *sympathetic curiosity*: nessun commento esterno può intervenire a modificarne o completarne il ritratto o a renderle degni oggetti di studio psicologico¹⁹.

L'immediatezza del dramma, la possibilità che esso concede di osservare l'evoluzione dei "casi clinici" con i propri occhi, lo rendono addirittura il luogo per ec-

di Matthew Baillie e l'opera della sorella cfr. F. Burwick, *Joanna Baillie, Matthew Baillie, and the Pathology of the Passions*, in Crochunis (ed.), *Joanna Baillie, Romantic Dramatist. Critical essays*, cit., pp. 48-68, e A. Richardson, *A Neural Theatre. Joanna Baillie's "Plays on the Passions"*, in Crochunis (ed.), *Joanna Baillie, Romantic Dramatist. Critical essays*, cit., pp. 130-45.

17. BID, p. 4.

18. Cfr. BID, pp. 2, 4.

19. Cfr. BID, pp. 6-7.

cellenza in cui la curiosità simpatetica si può esplicitare. A differenza delle altre forme artistiche legate alla scrittura, consente lo studio diretto dell'evoluzione della passione rendendo maggiormente efficace l'elemento pedagogico. La sua immediatezza permette infatti di osservare in prima persona il processo attraverso cui l'emozione si sviluppa fino a giungere ad uno stadio in cui le sue dimensioni, ormai abnormi, deformate o distruttive, sono impossibili da controllare; comprendendone così l'evoluzione, lo spettatore ottiene gli strumenti per neutralizzarne gli effetti negativi nella vita reale, arginando la passione all'emergere dei primi sintomi, quando cioè vi si può ancora porre un freno²⁰. È evidente che al centro della drammaturgia bailliana non vi è la passione concepita positivamente, o anche solo in maniera neutra, ma una sua versione patologica. In particolare nella tragedia, essa è malattia, morbo, ossessione, entità mostruosa. Non a caso diversi protagonisti delle opere della Baillie muoiono senza che vi sia una causa fisica per il decesso, come il personaggio eponimo in *De Monfort* (1798) od Osterloo (*The Dream*, 1812), impazziscono come la protagonista di *Orra* (1812) o Bertha (personaggio di secondo piano in *Ethwald*, 1802), o si suicidano come la figura centrale di *Count Basil* (1798) o come virtualmente fa Henriquez (nell'opera omonima, 1836) quando costringe il re a condannarlo a morte.

2. Le forme del dramma

Qualsiasi difetto nel dramma, secondo la Baillie, è bilanciato da una resa fedele dei tratti della natura umana (*characteristic truth*): «Anzi, [...] un solo tocco naturale intenso e genuino nasconderà una moltitudine di difetti, persino i peccati contro la natura stessa»²¹. L'effetto di un solo momento in cui le reali profondità dell'individuo siano rivelate è talmente potente da redimere l'intero testo, anche se in esso si possono trovare passaggi in cui è l'artificialità a dominare. L'eccellenza drammatica sta tutto sommato nel saper mostrare l'essenza della natura umana in maniera talmente ammirevole che ogni imperfezione di una *pièce* venga letta come un segno di tale capacità illuminante:

Il fatto che così tante persone si siano preoccupate di scovare oscure e raffinate bellezze in quelli che ad uno sguardo ordinario paiono essere piuttosto dei difetti mi pare una prova molto consistente dell'eccellenza del nostro grande drammaturgo nazionale. Si potrebbe dire che l'abbiano fatto solamente per dimostrare la superiorità del loro acume e del loro ingegno. Ma anche se ciò fosse vero, cosa indurrebbe gli altri ad ascoltarli, e così avidamente, se non fosse che l'opera di Shakespeare ha fornito loro un piacere di gran lunga superiore a quello che possono offrire opere poetiche di altro genere, benché caratterizzate dalla più alta perfezione?²²

20. Cfr. BID, pp. 11, 13.

21. BID, p. 7.

22. BID, p. 7, nota.

Ma la Baillie si spinge oltre. Ripetutamente nell'*Introductory Discourse* si asserisce la superiorità dell'espressione immediata seppure grezza della natura sulla perfezione formale dell'arte. Così, ad esempio, una «rozza storia che rivela indoli o passioni»²³ raffigurata attraverso incontrollate danze tribali sarà sempre superiore a qualsiasi dimostrazione raffinata di agilità nei movimenti. Ma più significativo è che proprio sul motivo della perfezione e dell'imperfezione vertano le considerazioni dell'autrice sulla tragedia greca. Il giudizio che ne emerge è pervaso da uno spirito romantico:

Omero è vissuto molto tempo prima dei poeti drammatici greci; la poesia era ad un elevato stadio di raffinatezza quando iniziarono a scrivere, e il loro stile, l'architettura delle loro *pièces* e le personalità dei loro eroi erano diversi da come sarebbero stati se gli spettacoli teatrali fossero stati inventati in un periodo più antico o da un popolo più rozzo. [...] Per loro [gli spettatori greci] non era troppo insipido un dramma di cui già conoscevano i personaggi principali; in cui, ricorrendo al linguaggio più perfetto, grandi uomini ed eroi si lamentavano del loro duro fato, ma si sottomettevano al volere degli dèi; in cui la tendenza simpatetica veniva suscitata principalmente grazie a sentimenti teneri e commoventi; in cui vi erano pochi accessi passionali; e in cui intere scene trascorrevano senza che agli attori spettasse fare nulla tranne che parlare. Se il dramma fosse stato l'invenzione di una nazione meno colta, vi sarebbe stata introdotta più azione e più passione. Sarebbe stato più irregolare, più imperfetto, più vario, più interessante. Da inizi poveri sarebbe progressivamente avanzato, e i poeti successivi, non avendo quei modelli raffinati e ammirati a cui rifarsi, avrebbero offerto di volta in volta ai loro contemporanei i prodotti di un'immaginazione libera e senza briglie. [...] Non intendendo tuttavia sminuire in alcun modo le opere degli antichi; abbiamo guadagnato molto da quelle belle composizioni, ed è impossibile calcolare quanto abbiamo perso a causa loro. Un genio eccelso può emergere nelle circostanze più svantaggiose: Shakespeare è venuto alla luce in questo paese, e non ci si dovrebbe lamentare²⁴.

Il teatro greco era troppo civilizzato, per la Baillie. Espressione di un mondo regolato, la drammaturgia della classicità ellenica, in cui a suo parere i protagonisti si sottomettevano umilmente al volere degli dèi e le emozioni espresse erano sentimenti moderati e non esplosioni passionali, le appare fondamentalmente insipida. Con quello che si potrebbe definire come un "elogio dell'imperfezione", l'autrice ne lamenta la mancanza di irregolarità, di difetti, di ruvidezze. Nonostante asserisca di non voler disprezzare in alcun modo gli antichi, l'emergere del genio assoluto, Shakespeare, nelle sue parole avviene a dispetto dello svantaggio costituito dal retaggio ellenico. Che la sua opinione sul teatro greco sia discutibile è poco rilevante, in questo contesto. Aniché costituire un punto di riferimento, ai suoi occhi le produzioni degli antichi sono una sorta di "peccato originale" contro cui ogni sviluppo successivo del dramma ha dovuto lottare, e non per la presenza in loro di difetti, ma proprio per la ragione opposta, per l'eccessiva raffinatezza. An-

23. BID, p. 7.

24. BID, p. 7, nota. Corsivo nostro.

dando ancora oltre, la teorica segnala come il modello antico, anziché fornire uno spunto per un progresso fruttuoso nell'arte teatrale, sia stato un ostacolo per una "immaginazione libera e senza briglie", lasciando intendere che pur riferendosi nella fattispecie alla grecità, è il concetto di "modello" in generale ad essere problematico. Se la condizione ottimale è quella in cui l'immaginazione è libera di creare a suo piacimento, qualsiasi *exemplum* ideale a cui ci si rifaccia non può essere che un limite dannoso. La critica della Baillie mostra così elementi di affinità a quella di teorici ben più noti, come ad esempio August von Schlegel o Victor Hugo, che come lei contestano la validità dell'imitazione del prototipo antico a causa della sua limitante natura appunto di "modello"²⁵.

I concetti generali riguardo alla drammaturgia sin qui messi in luce sono gli stessi che guidano le considerazioni della poetessa sulla tragedia. L'imitazione dei capolavori del passato, che a suo parere ha provocato una fondamentale incapacità di studiare le evoluzioni della passione, è considerata un difetto centrale di questo genere, come lo sono l'eccessiva perfezione formale e l'artificiosa gravità delle opere²⁶. Persino il linguaggio da lei auspicato per la tragedia rifugge da ogni equilibrio neoclassico ma anche da ogni complessità oratoria barocca, perché un tale linguaggio sarebbe incapace di esprimere la passione, per sua natura irregolare, incontrollata. A parere dell'autrice, quale che sia la forma scelta per la tragedia, la lingua impiegata deve evitare inutili complessità retoriche e adattarsi alla materia che dev'esserne al centro; di conseguenza, per esprimere adeguatamente le evoluzioni della passione con il suo «linguaggio scabro»²⁷ il drammaturgo non può che impiegare espressioni prive di ogni connotazione di «pensiero premeditato»²⁸. A tale riguardo, le considerazioni dell'autrice si innestano nel panorama della riflessione che, a partire da Lessing per giungere a Hugo, rifiuta l'imposizione alla composizione di una forma linguistica determinata a priori e totalmente distaccata dal contesto drammatico e umano in cui si deve collocare, avvicinandosi in particolar modo alle considerazioni espresse nella *Préface* al *Cromwell* (1827)²⁹. Come Hugo, ad esempio, pur prediligendo il verso, la Baillie non esclude la forma in prosa. Nell'appello al lettore anteposto al terzo volume della *Series of Plays* (1812), parlando della tragedia sulla paura, *The Dream*, giustifica la scelta appunto della prosa proprio a partire dalla materia trattata: «L'ho scritta in prosa, in modo che le espressioni della persona sconvolta potessero essere rese in maniera chiara, anche se intensa, ed essere il più possibile vicine alla semplicità della natura. Credo che un soggetto di questo genere sarebbe stato indebolito, non arricchito, dall'abbellimento poetico»³⁰. La conce-

25. Cfr. V. Hugo, *Prefazione al Cromwell*, in Id., *Sul grottesco*, Guerini e Associati, Milano 1990, pp. 33-119, rif. a pp. 79-84, e A. W. von Schlegel, *Corso di letteratura drammatica*, a cura di G. Gherardini, Stamperia Andrea Molina, Milano 1844 (1 ed. 1817), p. 27 e *passim*.

26. Cfr. *BID*, pp. 8-9 e note.

27. *BID*, p. 11.

28. *BID*, p. 10.

29. Cfr. Hugo, *Prefazione al Cromwell*, cit., pp. 97-8.

30. J. Baillie, *To the Reader*, in Ead., *A Series of Plays*, cit., III, pp. III-XXXI, rif. p. XI. Per ogni riferimento successivo a questa introduzione si impiegherà l'abbreviazione *TRI2*.

zione del linguaggio drammatico espressa nell'*Introductory Discourse* risuona chiaramente con accenti romantici, tanto che da diverse parti si è notata un'affinità alla *Prefazione* di Wordsworth all'edizione del 1802 delle *Lyrical Ballads*, considerata il manifesto della poesia romantica inglese, giungendo addirittura a vedere nell'introduzione bailliana un'anticipazione dello scritto più noto³¹.

Se la passione è centrale nella tragedia, lo è altrettanto nella commedia. L'autrice parte da una critica complessiva della drammaturgia comica prodotta fino agli anni in cui scrive³², accusata di inadeguata attenzione alle passioni. In alcuni generi da lei identificati, esse sono trattate in maniera superficiale o sono del tutto assenti. Altrove le emozioni chiamate in causa sono troppo poco intense, troppo raffinate; sono per questo prive di universalità e non riescono a suscitare la curiosità simpatetica del pubblico. Alcuni dei sottogeneri comici passati e presenti mostrano poi una carente qualità pedagogica, al punto che, in certi casi, giungono addirittura a produrre effetti deleteri. Se tutto ciò non bastasse, taluni risultano a suo parere poco adatti alla messinscena.

La capacità di esplorare la passione, le doti educative e l'adeguatezza alla messinscena sono considerate invece qualità "costituzionalmente" proprie di un particolare sottogenere comico, la "commedia caratteristica" (*characteristic comedy*)³³. Ambientata in contesti di vita quotidiana e familiare, in ambiti sociali misti, essa potenzialmente permetterebbe di osservare l'evolversi della passione cogliendone i meccanismi universali, indipendenti dalle condizioni sociali in cui il personaggio si muove. Secondo l'autrice tale capacità di rappresentare la profondità dell'uomo senza artifici comporta che non si riscontrino qui i problemi notati negli altri generi: concentrando lo sguardo sull'emozione dell'essere umano, che con la sua intensità fornisce la materia necessaria a suscitare la curiosità simpatetica del pubblico, non richiede intrecci complicati, episodi straordinari o sofisticati giochi verbali. Ma anche in questo caso Joanna Baillie non si esime dall'esprimere qualche critica. A suo parere, per quanto teoricamente adeguata all'obiettivo proprio della forma comica, nel tempo la commedia caratteristica ha perso le sue qualità perché, seguendo la tendenza generale delle forme drammatiche, si è concentrata esclusi-

31. Cfr., ad esempio, M. Yudin, *Joanna Baillie's "Introductory Discourse" as a Precursor to Wordsworth's "Preface" to "Lyrical Ballads"*, in "Compar(a)ison", 1, 1994, pp. 101-11 e W. D. Brewer, *The Prefaces of Joanna Baillie and William Wordsworth*, in "Friend: Comment on Romanticism", 1, 2-3, October 1991-April 1992, pp. 34-47. Il riferimento in questi testi è sia all'avvertenza inserita nella prima edizione delle *Lyrical Ballads* (1798) che soprattutto alle prefazioni inserite nelle edizioni successive (1800 e 1802).

32. Cfr. BID, p. 12. Come nota Peter Duthie nell'edizione Broadview del primo volume della *Series of Plays*, in realtà non vi è concordia di opinioni sulla classificazione delle varie tipologie, nonostante al tempo fossero stati effettuati vari tentativi in tal senso. J. Baillie, *Plays on the Passions*, edited by P. Duthie, Broadview, [Peterborough (ON)-Orchard Park (NY)] 2001, p. 96, nota 1. L'edizione su cui si basa Duthie è quella del 1798. Sul significato della classificazione e sul ruolo del collezionismo nella Baillie si riflette in Henderson, *Passion and Fashion in Joanna Baillie's "Introductory Discourse"*, cit.

33. Cfr. BID, pp. 12-3.

vamente sulle tematiche amorose; le altre passioni sono state trascurate, e l'amore stesso è stato ridotto ad uno stereotipo³⁴.

Ma soprattutto, le potenzialità della commedia in generale non sono state sfruttate in modo adeguato: non si è mai mostrata la passione in maniera completa, nel suo dinamismo, nelle sue variazioni e nelle sue evoluzioni; se n'è sempre data un'immagine statica, secondo la Baillie, limitandosi nel migliore dei casi ad un ritratto parziale capace di metterne a fuoco una singola fase, senza mostrarne lo sviluppo³⁵. All'analisi dei meccanismi emotivi, all'evoluzione degli impulsi interiori, nelle loro sfumature e nei loro mutamenti, vuole dedicarsi il progetto drammaturgico della scrittrice, in ambito comico come in ambito tragico.

3. Un teatro intimo

La commedia e la tragedia della passione, secondo l'ideale della Baillie, devono essere caratterizzate da un intreccio assai semplice: l'attenzione non dev'essere posta sugli eventi, ma sulle vicissitudini psicologiche dei personaggi. L'azione, in altri termini, dev'essere interiore piuttosto che esteriore, e gli scontri svolgersi all'interno dell'animo umano, più che sul piano fisico, se non come diretta conseguenza della psicomachia del personaggio, «perché i principali antagonisti con cui [le passioni] lottano devono essere le altre passioni e inclinazioni del cuore, non le circostanze e gli eventi esterni»³⁶. Tutto ciò che avviene al di fuori, gli accadimenti materiali, passa in secondo piano; anzi diventa un motivo di distrazione e confusione, per cui deve essere il più possibile limitato³⁷.

Se l'elemento passionale del personaggio è descritto, esso, contrariamente a quanto auspica la Baillie, viene utilizzato dal drammaturgo come "decorazione", come elemento illustrativo, e di fatto rimane un fattore superficiale tanto quanto il colore degli occhi, lo stile dell'acconciatura o gli abiti indossati. Nel progetto dell'autrice, che sposta l'attenzione dal personaggio alle dinamiche emotive, queste sono invece essenziali, intimamente presenti e dominanti nei protagonisti, a tal punto che sono le passioni a determinare le vicende. Nell'opera drammatica bailliana la descrizione esteriore della passione, secondo l'autrice caratteristica di molte *pièces* precedenti, si evolve in analisi interiore, in una sorta di psicanalisi *ante litteram*. Il movimento dello sguardo dall'esterno all'interno, il processo di penetrazione nell'intimo del personaggio comporta che la rappresentazione della passione come entità monolitica, statuaria e priva di eccessive complicazioni lasci il posto a quella di una emozione sfaccettata, ricca di lati nascosti, spesso contorti: ciò che sfuggiva ad un'osservazione mirata alla superficie, che coglieva solo i contorni apparentemente

34. Secondo la drammaturga, anche quando, di rado, si è cercato di introdurre altri tipi di emozione, si sono travalicati i limiti del comico, assumendo un tono tragico che divide l'attenzione dello spettatore e risulta quindi controproducente. Cfr. BID, p. 13.

35. Cfr. BID, p. 14.

36. BID, p. 15.

37. Cfr. BID, p. 15, nota.

chiari e definiti dell'animo, è invece alla portata di chi penetra dentro i meandri della psiche, e così facendo ne incontra le contraddizioni, le sfumature.

Della progressiva penetrazione dello sguardo nell'intimo troviamo indizi nell'argomentazione iniziale sulla curiosità simpatetica. Quando la Baillie parla dell'interesse suscitato dai processi emotivi del condannato a morte, l'attenzione in un primo tempo si concentra sul suo comportamento mentre si avvicina al patibolo: il suo stato psichico è studiato da lontano, da uno sguardo panoramico che non riesce a cogliere l'espressione del viso ma si limita a cercare di percepire l'emozione dall'incedere dell'uomo, dai suoi movimenti. Già in questa situazione l'autrice segnala il desiderio di studiarne più in dettaglio il tormento, sottolineando come la folla spinga per avvicinarsi a lui³⁸. Il passo successivo della Baillie è di sottolineare come, per quanto un tale spettacolo non sia ricercato dalla maggior parte degli esseri umani, siano ben pochi quelli che non vorranno sentir raccontare i *particolari* più minuti dell'evento. La visione "da lontano", insoddisfacente, lascia il posto al desiderio di ascoltare un racconto minuzioso da parte di chi ha esaminato "da vicino" il condannato. L'osservazione si fa più precisa, anche se è ora mediata, perché non si tratta di un'esperienza personale, ma riportata. Con l'ultima fase di avvicinamento immaginata dall'autrice si entra finalmente nell'intimità dell'anima dell'individuo destinato al patibolo:

Sollevare il tetto di una cella, come il *Diable boiteux*³⁹, e osservare un criminale la notte prima che patisca [la propria morte], nelle sue ore silenziose di intimità, quando si spoglia di tutti i travestimenti imposti dal rispetto dell'opinione altrui, ossia dal potente stimolo che continua sempre ad agire persino sugli uomini più bassi e malvagi⁴⁰, sarebbe uno dei desideri più grandi, se non il più grande di tutti, per chiunque non fosse trattenuto da un carattere assai timido⁴¹.

55

Allo stesso modo in cui lo sguardo del pubblico passa virtualmente dalla visione lontana, sfocata del patibolo a quella del *voyeur* che spia di nascosto l'intimità dell'individuo che sta per affrontare la morte, lo sguardo dello spettatore si sposta dall'esterno all'interno dei protagonisti delle *pièces*, con un processo di graduale avvicinamento e di penetrazione dell'animo umano, che passa dai sintomi esterni per giungere ai meccanismi e ai movimenti interni delle passioni.

Per alcuni versi il voyeurismo del *diable boiteux* descritto dalla Baillie può ricordare quello dell'*alter ego* diderotiano nel *Fils naturel*, che osserva di nascosto il dramma privato messo in scena nel salotto di Dorval⁴². Con il filosofo francese, in

38. Cfr. BID, p. 2.

39. Il riferimento è ad A.-R. Lesage, *Le diable boiteux*, chez la Veuve Barbin, Paris 1707 [N.d.R.].

40. Vale a dire l'opinione sociale [N.d.R.].

41. BID p. 2. Il testo del 1851 corregge un refuso consistente dell'edizione del 1798, in cui mancava un'intera riga (con una conseguente mancanza di comprensibilità dell'intero passo, vista l'assenza dei necessari legami sintattici e grammaticali).

42. Cfr. D. Diderot, *Il figlio naturale* ovvero *Le prove della virtù*, in Id., *Teatro e scritti sul teatro*,

effetti, l'autrice condivide la curiosità "indiscreta" e il fine pedagogico della scrittura drammaturgica. Tuttavia lo sguardo di Diderot più che alle passioni in sé è rivolto alle decisioni morali della classe borghese prese all'interno di uno spazio sì intimo ma ancora sociale, quello della famiglia; la scrittrice invece fa penetrare lo sguardo più all'interno, nei meandri della psiche individuale, in un contesto radicalmente privato e isolato, ponendo in secondo piano le relazioni interpersonali. Vi è sì una componente educativa anche nella sua produzione, ma non si esprime, come accade nel dramma di Diderot, offrendo un modello positivo di comportamento all'interno dell'opera; la capacità istruttiva è piuttosto una qualità che emerge a posteriori, quando il pubblico, una volta osservata l'evoluzione della passione fino ai suoi eccessi, ha le informazioni necessarie, e quindi gli strumenti e le motivazioni (le conseguenze negative del dominio delle passioni) per evitare di essere sopraffatto dagli impulsi emotivi. Anche il fine ultimo è differente, perché nella Baillie, più che il desiderio di affermare la moralità borghese, urge la necessità di proporre un mezzo per controllare la deviazione psichica. Quelle ritratte nella drammaturgia bailliana non sono semplicemente emozioni profonde e intense, come possono esserlo gli stati d'animo offerti dal *Fils naturel*, ma spesso assumono l'aspetto di pulsioni maniacali, psicotiche. Prova ne sono le parole usate per mettere a fuoco quali passioni debbano essere al centro della tragedia:

56

Ma soprattutto a lei, e a lei sola, compete rivelare la mente umana sotto il dominio di quelle passioni intense e fisse che si nutrono nel cuore, apparentemente senza alcuna causa esterna, dai minimi sintomi iniziali fino a che tutte le migliori inclinazioni, tutti i preziosi doni della natura crollano davanti a loro⁴³.

Si tratta di passioni "fisse", totalizzanti, senza causa apparente e distruttive. In altri termini, di vere e proprie monomanie⁴⁴. Non a caso, commentando *De Monfort*, agli inizi dell'Ottocento Elizabeth Inchbald giunge a dire che il protagonista maschile viene percepito più come «un penoso maniaco, che come un uomo che agisce sotto la spinta di un'inclinazione naturale»⁴⁵. Non deve ingannare che, definendo la tipologia di passioni da osservare, la Baillie faccia riferimento alla tragedia. Nel suo progetto la commedia tratta delle medesime passioni, limitandosi ad adeguare il mo-

commedie e teorie teatrali presentate, tradotte e annotate da M. Grilli, La Nuova Italia, Firenze 1980, pp. 33-149, rif. a p. 37.

43. *Ibid.*, p. 8.

44. La qualità patologica delle passioni trattate dalla Baillie è al centro del saggio, già menzionato, di Burwick, *Joanna Baillie, Matthew Baillie, and the Pathology of the Passions*, cit.

45. E. Inchbald, *Remarks*, anteposte a J. Baillie, *De Monfort: A Tragedy*, in *The British Theatre; or, A Collection of Plays*, selected by E. Inchbald, Georg Olms Verlag, Hildesheim-New York 1970 (ristampa anastatica dell'edizione datata 1808; da notare che benché il frontespizio generale di ogni volume porti questa data, le illustrazioni a fronte del frontespizio – non datato – di ciascun dramma riportano date differenti, che vanno dal 1806 al 1817), xxiv, pp. 3-6, citazione a p. 4. L'opera presenta una numerazione di pagina non consecutiva; la numerazione inizia infatti ad ogni nuovo dramma. *De Monfort* è il quarto dramma del ventiquattresimo volume. La tragedia con il commento iniziale della Inchbald era stata pubblicata come testo singolo l'anno precedente.

do di rappresentarle, ossia mostrandole «sotto una luce assurda e ridicola»⁴⁶, e a collocarle in un'ambientazione quotidiana, tanto che il frontespizio dei volumi della *Series of Plays* afferma programmaticamente che nei drammi ogni passione sarà «argomento di una tragedia e di una commedia»⁴⁷.

Data la qualità patologica delle emozioni trattate, non sorprende certo che i personaggi che ne sono affetti siano tendenzialmente solipsistici, a-sociali. La loro mente è concentrata sulla propria passione più che sugli altri e la comunicazione con l'esterno è irta di ostacoli. La situazione di isolamento, di separazione dalla società, solitamente tipica dei protagonisti dei *Plays on the Passions*, risulta ancora più marcata in virtù della scelta autoriale di delineare con tratti appassionati le figure al centro delle vicende drammatiche e presentare invece i personaggi secondari come individui logici e posati, connotati da uno «stato calmo e disteso»⁴⁸ costante, con il fine di far risaltare, per contrasto, i processi interiori dei personaggi «instabili». Nei momenti sociali, in cui prevale la relazione interpersonale, essi sono a disagio, fuori posto, proprio perché, concentrati su se stessi, non riescono a stabilire rapporti equilibrati.

Soprattutto nelle situazioni pubbliche i protagonisti, incompresi, non riescono ad esprimersi. Di qui il concentrarsi dello sguardo bailliano sui momenti privati di solitudine dei personaggi, in cui la loro intimità si rivela in maniera più completa. In questo senso pare particolarmente efficace il suggerimento di Catherine Burroughs di ridefinire il concetto di *closet drama*, tradizionalmente riferito al dramma destinato alla lettura (per scelta o per impossibilità di farlo rappresentare), ampliandolo fino ad includere fra i suoi vari significati quello di dramma incentrato sulla sfera più privata, profondamente intima del personaggio, perlomeno per quanto riguarda la produzione della Baillie⁴⁹. In effetti se l'espressione è utilizzata dall'autrice scozzese nel senso tradizionale quando nega di scrivere *pièces* per la lettura, o parla dell'inadeguatezza del dramma alla scena come di un difetto⁵⁰, in diverse occasioni usa il termine *closet* per indicare il luogo in cui si desidera o sarebbe auspicabile osservare l'individuo in preda alla passione⁵¹. L'ampliamento del campo semantico dell'espressione *closet drama* potrebbe essere utile per comprendere meglio anche le esperienze drammaturgiche di autori che si segnalano per il

46. *BID*, p. 14.

47. *BID*, p. 1.

48. *BID*, p. 15.

49. La proposta della Burroughs, avanzata in C. B. Burroughs, *English Romantic Women Writers and Theatre Theory: Joanna Baillie's Prefaces to the "Plays on the Passions"*, in C. Shiner Wilson, J. Haefner (eds.), *Re-visioning Romanticism: British Women Writers*, University of Philadelphia Press, Philadelphia 1994, pp. 274-96, è utilizzata come *Leitmotiv* in C. B. Burroughs, *Closet Stages. Joanna Baillie and the Theater Theory of British Romantic Women Writers*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1997. L'espressione *closet drama* letteralmente può significare sia «drammaturgia per le stanze private» (il *closet* è una piccola stanza privata, dove si può studiare, intrattenere conversazioni riservate ecc.), sia «drammaturgia delle stanze private».

50. Cfr. *BID*, pp. 12, 16.

51. Cfr. *BID*, pp. 3-4, 5, 8.

loro esplicito rifiuto della scena, andando oltre l'ambito della scrittura "al femminile" a cui la Burroughs tende ad applicare la categoria del dramma "intimo". A ben vedere, ad esempio, persino le *pièces* di Byron potrebbero rientrarvi, visto che, come nelle tragedie della scrittrice scozzese, anche nelle sue composizioni drammatiche il fuoco dell'attenzione è sul travaglio interiore del protagonista, sostanzialmente un essere solitario, lontano dalla società. In tal senso è suggestivo che, recensendo i drammi bailliani, John Mitford nel 1836 cada in un *lapsus* assai curioso, chiamando "Manfred" il protagonista di *De Monfort*⁵².

Che tale ipotesi sia condivisibile o meno, non vi è comunque dubbio che lo sguardo di Joanna Baillie sia concentrato sull'intimità del personaggio appassionato, e vada alla ricerca dei suoi momenti di solitudine per indagarne gli sconvolgimenti. Ciò avviene sia perché nei momenti privati l'animo del protagonista può aprirsi senza remore, a differenza di quanto accadrebbe in un contesto pubblico, sia perché tali situazioni consentono un'osservazione assai più immediata, e quindi più precisa, dell'emozione estrema. Per questo motivo, nei drammi che come la *Series of Plays* sono dedicati all'esplorazione della passione, l'autrice difende e anzi promuove il ricorso al soliloquio, strumento attraverso cui l'animo del personaggio si riversa direttamente nell'orecchio dell'*audience*:

Il soliloquio, o quegli sfoghi dell'anima turbata in cui essa si libera dei pensieri che non può comunicare agli altri e che in certe situazioni sono l'unica modalità utilizzabile da un drammaturgo per aprirci la mente che vorrebbe mostrare, devono essere impiegati spesso ed essere di una lunghezza considerevole. Qui [nelle *pièces* sulle passioni], in effetti, essendo per loro natura propri della passione, non saranno fastidiosi come lo sono di norma negli altri drammi, dove una persona calma e distesa parla con se stesso di tutto quanto gli è accaduto e di tutti i suoi futuri intrighi o i suoi progetti ambiziosi⁵³.

Come fosse sul lettino dello psicanalista, il personaggio racconta i suoi pensieri più oscuri, in una comunicazione "intima" con il pubblico. Vi è qui un legame strettissimo tra dramma della passione e modalità comunicativa monologante: nel soliloquio, forma espressiva "naturalmente" propria della passione, l'interiorità del "paziente" si rivela al massimo livello possibile, poiché, in condizione di isolamento totale, l'anima solipsistica può realizzarsi pienamente ed è più libera di manifestarsi visto che ogni limitazione implicita nella situazione sociale è rimossa.

4. Il testo e la scena

Gli scritti teorici bailliani non si limitano a riflettere sul dramma e sui suoi fondamenti, ma sottolineano la funzione essenziale del momento rappresentativo. Nelle prime pagine dell'*Introductory Discourse*, prima ancora di eleggere la forma dram-

52. Cfr. [J. Mitford], *Dramas. By Joanna Baillie*, in "The Gentleman's Magazine", VI, July 1836, pp. 3-15, rif. a p. 3.

53. *Ibid.*, p. 15.

matica come ambito specifico in cui la *sympathetic curiosity* viene esercitata⁵⁴, quest'ultima viene descritta ricorrendo costantemente alla cifra del visivo e dell'uditivo, come dimostra un esempio significativo:

Non può essere che una tale moltitudine di persone sia attratta dalle esecuzioni pubbliche perché si prova piacere osservando le sofferenze di un nostro simile, anche se è l'orrore suscitato da tale spettacolo a tenere lontano un numero assai maggiore di persone. Vedere un essere umano che si fa forza in simili circostanze, o che lotta con le terribili paure generate da una tale situazione, è di certo il potente incentivo che ci induce a farci avanti a forza tra la folla per osservare ciò da cui ci ritraiamo, e attendere con tremante aspettativa ciò che ci terrorizza. Infatti, benché pochi dei presenti a questo spettacolo possano avvicinarsi abbastanza da distinguere l'espressione del viso, o i dettagli più minuti del comportamento di un criminale, tuttavia da una notevole distanza noteranno avidamente se cammina con fermezza, se i movimenti del suo corpo denotano agitazione o calma; e se anche solo il vento increspa le sue vesti, persino in quel mutamento nella sua sagoma lontana leggeranno qualche espressione legata alla sua terribile situazione⁵⁵.

In un'epoca segnata dal Terrore della Rivoluzione francese, che ha fatto dell'esecuzione capitale un vero e proprio evento spettacolare⁵⁶, già indicare in una pubblica impiccagione uno dei contesti in cui si esercita la curiosità simpatetica mette questa propensione umana in relazione con la scena. La stessa Baillie sottolinea la connessione: nel giro di poche righe la definisce per ben due volte "spettacolo", e persino nella descrizione del comportamento del condannato a morte assume toni analoghi a quelli ritrovabili nelle recensioni delle performance attoriche dell'epoca. Nonostante le dichiarazioni a sostegno della potenzialità educativa detenuta dalla visione di questo genere di eventi, la «tremante aspettativa» degli astanti, l'attenzione «avida» alla qualità dei movimenti del condannato lasciano trapelare la morbosità dell'attenzione coinvolta. Anche la scrittrice pare esserne consapevole, perché immediatamente, ammettendo che spesso l'attenzione degli spettatori è tutt'altro che umanitaria, inserisce una sorta di filtro per distanziare l'esperienza. Afferma infatti che la maggioranza degli individui rifugge tale spettacolo, preferendo piuttosto sentirlo raccontare minutamente da chi era presente⁵⁷. Alla vista si sostituisce l'udito, ma si rimane comunque entro una costellazione teatrale, visto che si coinvolge l'altro senso chiamato direttamente in causa dal mezzo scenico.

I numerosi esempi che seguono presentano come caratteristica comune l'indagine simpatetica messa in atto attraverso lo sguardo e l'ascolto: si pensi all'aspira-

54. Cfr. BID, pp. 4, 7.

55. BID, p. 2.

56. Al riguardo, oltre a R. Tessari, *Teatro e spettacolo nel Settecento*, Laterza, Roma-Bari 1995, pp. 203-16, e alle pagine di Ferdinando Taviani in C. Meldolesi, F. Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Laterza, Roma-Bari 1991, pp. 23-38, cfr. ad esempio P. Bosisio (a cura di), *Lo spettacolo nella Rivoluzione francese. Atti del Congresso internazionale, Milano 4-5-6 maggio 1989*, Bulzoni, Roma 1989.

57. Cfr. BID, p. 2.

zione ad essere un metaforico *diable boiteux* che spia, non visto, il criminale nella sua cella la notte prima dell'esecuzione⁵⁸, o al desiderio universale non tanto di vedere un fantasma, perché l'esperienza sarebbe troppo diretta e quindi carica emotivamente, ma «di vedere uno che crede di vederlo»⁵⁹. E non a caso la Baillie impiega costantemente termini direttamente legati agli organi della vista e dell'udito (*view, see, look, behold, glance, gaze, eye, listen* ecc.).

Lungo tutto l'*Introductory Discourse*, in altri termini, la *sympathetic curiosity* viene presentata come strumento di apprendimento basato sui sensi esterni; l'esperienza diretta da loro offerta, infatti, consente di ottenere informazioni più accurate sulle passioni. Tuttavia l'autrice avverte il bisogno di un minimo di mediazione, soprattutto nel caso delle passioni più intense⁶⁰. Di qui il ruolo privilegiato del dramma rappresentato, che pur fornendo un'esperienza mediata attraverso la forma artistica, non offre *descrizioni* di stati emotivi, come le altre forme letterarie, ma *mostra* personaggi che parlano in prima persona e vivono le passioni di fronte agli occhi dello spettatore. La messinscena risulta così uno degli strumenti più efficaci di istruzione.

Non sorprende a questo punto che in tutti gli scritti teorici, come anche nelle note che costellano i testi drammatici nelle diverse edizioni, la Baillie esprima quasi ossessivamente l'urgenza di veder rappresentati i propri drammi. Entro certi limiti i suoi sforzi hanno successo, tanto che trova la via della scena assai più spesso dei poeti di alta levatura a lei contemporanei, anche con rappresentazioni all'estero⁶¹. Tuttavia, la difficoltà di accedere alle due maggiori sale londinesi, congiuntamente alla sproporzione tra il numero di drammi rappresentati rispetto a quelli da lei composti, induce nella scrittrice una profonda insoddisfazione. Al contrario di diversi letterati suoi contemporanei, convinti che le esigenze della scrittura debbano prevalere su quelle della messinscena, e che comunque non rinuncerebbero mai alla pubblicazione delle loro opere per favorirne l'allestimento, l'autrice giunge quindi ad accarezzare l'idea di lasciare inediti i suoi futuri drammi, nella curiosa speranza di promuoverne, così, la fortuna scenica *post mortem*. Scrive infatti a Walter Scott, commentando la futura pubblicazione del terzo volume della *Series of Plays*:

Questo è probabilmente l'ultimo libro che pubblicherò [...]. Mio grande desiderio è che i miei drammi divengano testi per la scena popolari in questo paese; e so bene che quando si pubblicano *pièces* senza che siano prima rappresentate si suppone che siano adatte alla sola lettura. Desidero quindi che il resto dei miei lavori rimanga in forma manoscritta per essere portato sul palcoscenico dopo la mia morte, quando altri *managers*, la

58. Cfr. *ibid.*

59. *IBID.*, p. 3.

60. Cfr. *ibid.*

61. Diversi suoi drammi vengono rappresentati negli Stati Uniti. Cfr. M. S. Carhart, *The Life and Work of Joanna Baillie*, Yale University Press, New Haven; Humphrey Milford-Oxford University Press, London 1923, pp. 109-65.

realtà teatrale e la disposizione d'animo del pubblico mi saranno più favorevoli. Se questi drammi manoscritti dovessero fortunatamente avere successo, le persone potrebbero allora pensare che forse i drammi che sono stati invece pubblicati siano più adatti alla rappresentazione di quanto erano stati indotti a credere⁶².

Auspica che le proprie *pièces* vengano rappresentate perlomeno dopo la sua morte, in questa fase decide di non darle più alle stampe. Negli anni successivi, la speranza di vederle prodotte a teatro viene meno, e la drammaturga, ventiquattro anni dopo l'uscita dell'ultimo volume della *Series of Plays*, torna quindi a pubblicare⁶³. Ma la diffusione a stampa rimane una seconda scelta. Primaria, sempre e comunque, è la rappresentazione.

L'impegno inflessibile per mettere in scena i propri testi è il risultato di una differenza concettuale sostanziale rispetto al pensiero di Byron e Coleridge (ma anche di Lamb o Shelley): se per la maggioranza degli artisti britannici del tempo scrivere per il palcoscenico implica automaticamente impegnarsi in una tipologia bassa, degradata di composizione, a causa della deriva spettacolare della contemporaneità, per la Baillie letteratura "alta" e teatro non sono inconciliabili. Al contrario, è proprio la capacità di fondere le esigenze della rappresentazione con la qualità letteraria, a suo parere, a determinare l'eccellenza di una *pièce*. L'abile drammaturgo è colui che riesce a mantenere un equilibrio tra le diverse necessità del palcoscenico e della poesia, e se il testo in qualche modo risulta difettoso, la responsabilità va ascritta ad un'inadeguatezza dell'autore, non ad un'incompatibilità tra le due sfere:

Ma perché mi rimproveri per l'inflessibile perseveranza nel provare a comporre *pièces* per la scena? Di certo la perfezione di un dramma è maggiore se è adatto tanto al palcoscenico quanto alla lettura; e perché mai non dovrei ambire con tutte le mie forze a rendere le mie composizioni quanto più è possibile perfette, per quanto non riesca a raggiungere la mia meta? Non temere che per questo motivo io ne danneggi le qualità che le rendono adatte alla lettura. A danneggiare i drammi in questo modo è lo sforzo di adattarli alle circostanze temporanee di specifici teatri, non quello di renderli idonei alla scena in generale. È improbabile che una come me, che non si aspetta di veder rappresentare una delle sue *pièces* finché è in vita e che non intende offrire alcun testo a nessuno dei nostri teatri finché rimangono i *managers* attuali, possa causare danni particolari alle sue opere tenendo sempre presente il palcoscenico⁶⁴.

62. Lettera a Walter Scott del 28 novembre 1810, in J. Baillie, *The Collected Letters of Joanna Baillie*, edited by J. Bailey Slagle, Farleigh Dickinson University Press, Madison-Teaneck; Associated University Presses, London 1999, I, p. 277. I corsivi sono nostri. D'ora in poi per i riferimenti a quest'opera si impiegherà l'abbreviazione JBL. Cfr. anche TRI2, pp. XIV-XVI.

63. Ciò viene esplicitamente asserito dalla Baillie nell'avvertenza anteposta al primo volume della nuova opera, J. Baillie, *Dramas*, Longman-Rees-Orme-Brown-Green & Longman, London 1836, I, p. v.

64. Lettera a William Sotheby del 12 dicembre 1804, in JBL, I, pp. 179-80. I corsivi sono nostri.

L'affermazione chiave per comprendere in quali termini la Baillie concepisca la conciliazione fra scrittura e messinscena sembra quella per cui non è mirare a comporre una *pièce* efficace *sulla scena in genere* ad essere controproducente per il dramma, ma adattarla *ad un teatro specifico*: modellarla fin dall'inizio sulle caratteristiche di una singola compagnia e di un determinato spazio con troppa precisione la rende imperfetta.

Cerchiamo di chiarire il senso, spiegando anzitutto quali caratteristiche rendano un testo adatto alla rappresentazione *in generale* secondo la Baillie. Si prenda in primo luogo quanto afferma nella *Prefazione* alla seconda edizione (1805) dei *Miscellaneous Plays*, in merito ad una soluzione adottata all'interno del suo *Rayner* (1804). Per consentire il salvataggio del protagonista, sul punto d'essere giustiziato, nella quarta scena del quinto atto l'autrice ricorre ad un espediente: il personaggio di Ohio sega una delle colonne su cui poggia la piattaforma eretta per l'esecuzione di Rayner. L'azione è narrata all'interno del dialogo e non mostrata nel corso della scena. Grazie a questo stratagemma viene ritardata la decapitazione, permettendo l'arrivo del messaggero con il documento che concede la grazia al protagonista, e consentendo quindi il lieto fine⁶⁵. Dopo la prima edizione a stampa della *pièce*, qualche commentatore ha criticato l'episodio ritenendolo ridicolo; anche la Baillie, in effetti, rispondendo ai recensori, ammette che la soluzione è poco convincente, ma aggiunge, a sua difesa, un'osservazione utile a comprendere la sua concezione di dramma rappresentabile *in generale*:

Nella rappresentazione, la sua assurdità, o per meglio dire la sua ridicolaggine, anziché essere più ovvia, lo sarebbe meno di quanto non risulti alla lettura. Quando si legge un dramma, gli eventi rappresentati sulla scena e quelli che, accaduti altrove, vengono raccontati, sono presentati all'immaginazione [del fruitore] quasi con la stessa incisività; ma nella rappresentazione ciò che è solo riferito sprofonda in una nebulosa distanza, dalla quale è per certi versi quasi cancellato⁶⁶.

Il lettore e lo spettatore, in altri termini, percepiscono in maniera differente il medesimo episodio: dal primo le parti narrative sono comprese pienamente, per il secondo rimangono invece sfocate. La conseguenza, per i drammi che cercano di mediare tra letteratura e messinscena, è duplice. La prima è che la narrazione può essere impiegata quando, come in *Rayner*, non si è trovata una soluzione poeticamente apprezzabile, visto che comunque le si presterebbe poca attenzione; senza contare che, se si limita a poche righe come in questa *pièce*, può essere sostituita con soluzioni più adatte durante l'allestimento⁶⁷. Assai più rilevante per compren-

65. Cfr. J. Baillie, *Rayner: a Tragedy*, in Ead., *Miscellaneous Plays*, Longman-Hurst-Rees-Orme, [London]; Constable and Co., Edinburgh 1804, pp. 1-136, rif. a pp. 131-5. D'ora in poi ci riferiremo a questa edizione come M1.

66. J. Baillie, *Advertisement to the Second Edition*, in Ead., *Miscellaneous Plays*, Longman-Hurst-Rees-Orme, [London]; Constable and Co., Edinburgh 1805 (II ed.), pp. III-VI, rif. a pp. V-VI.

67. Cfr. ivi, p. VI.

dere il concetto bailliano di “testo per il teatro”, però, è la seconda conseguenza. Poiché durante la rappresentazione le parti narrative non vengono ascoltate con attenzione, il contenuto poetico non può presentarsi in forma epicizzata, nei drammi che intendono conciliare letteratura e messinscena, perché in tal caso gli spettatori non lo comprenderebbero adeguatamente. In altre parole, per essere adatte al palcoscenico *in generale*, le *pièces* devono esprimere il loro contenuto elevato non nel racconto o nel commento sugli eventi, ma nel dialogo, nello scambio interpersonale, oppure nei monologhi dedicati a disvelare l'animo dei protagonisti. Più specificamente, poiché lo spettacolo avviene *hic et nunc*, il testo, in particolare nelle parti letterariamente elevate, deve esprimersi rispettando il più possibile le coordinate del “qui e ora”, evitando di rinviare ad un tempo o ad un luogo altro, perché su tali riferimenti esterni lo spettatore tende a sorvolare.

A questo si aggiungono altre caratteristiche necessarie perché la *pièce* risulti adatta alla scena, requisiti messi in luce per così dire “in negativo” dalla Baillie in occasione della sua analisi della commedia. Nell'*Introductory Discourse* asserisce che due sottogeneri comici da lei individuati, la commedia satirica (*satirical comedy*) e la commedia arguta (*witty comedy*), sono inadatti alla messinscena per diversi motivi⁶⁸. In primo luogo entrambe le forme sarebbero “geneticamente” prive di un intreccio accattivante: la prima, secondo l'autrice, è incentrata sulla riflessione in merito ai comportamenti e alla personalità dei personaggi, anziché sull'azione, e quindi presta poca attenzione alla coerenza e alla vivacità della trama; la seconda invece, a suo parere, affida completamente l'azione allo scambio verbale giocoso, al dialogo arguto, presentando di norma un intreccio inconsistente. In altri termini, secondo la Baillie, manca qui una caratteristica essenziale per un dramma che, pur possedendo un valido contenuto letterario, si adatti alla messinscena, vale a dire una trama interessante e animata, capace di catturare l'attenzione del pubblico e mantenerla fino alla conclusione della vicenda.

Nello stesso passo dell'*Introductory Discourse*, in riferimento alla commedia satirica, viene identificata un'ulteriore caratteristica “anti-rappresentativa”. L'autrice asserisce infatti che a rendere il sottogenere inadatto alla scena contribuisce anche la tendenza moraleggiante dei personaggi, che, intenti ad analizzare le personalità delle altre figure della *pièce*, le *raccontano* anziché lasciare che si mostrino da sé, in prima persona. Anche per questo motivo, la commedia satirica «ci fornisce solo il tipo di istruzione morale che anche un saggio o un poema avrebbero potuto offrirci; e pur essendo divertente alla lettura, a teatro sarebbe ben poco interessante»⁶⁹. Di nuovo, la forma narrativa interviene negativamente sulla qualità scenica del dramma, questa volta non perché racconti episodi o parli di personaggi lontani, ma perché, privilegiando la *descrizione* rispetto all'*esibizione* diretta dei personaggi, ignora che il palcoscenico è prima di tutto il luogo in cui non si *spiega* ma si *mostra*. Emerge in altri termini l'altro requisito necessario a rendere un testo

68. Cfr. *Ibid.*, p. 12.

69. *Ibid.*

rappresentabile a prescindere dalla sala in cui può essere allestito: la presentazione diretta, “immediata” dei personaggi e delle loro azioni. Se nel dramma la voce autorale non può esprimersi tramite chiose o interventi critici, perché le sue caratteristiche formali del genere non lo permettono, nella rappresentazione neppure i personaggi possono dilungarsi in commenti in merito a ciò che avviene nella *pièce*, perché inciderebbe negativamente sulla sua qualità scenica.

Il concetto di testo *adatto alla rappresentazione in generale* sembra maturare dopo il 1801, anno in cui la Baillie compone *Constantine Paleologus*. Fra i drammi dell'autrice questo è l'unico ad essere scritto appositamente per una sala di grandi dimensioni, il Drury Lane, e quindi ad essere dotato di una forte componente spettacolare, e ad essere modellato sulle caratteristiche di attori specifici, Kemble e la Siddons⁷⁰. Nella *Premessa* alla prima edizione a stampa del dramma, significativamente pubblicata nel 1804, a poca distanza di tempo dalla lettera a Sotheby, l'autrice mette in luce come l'esperienza maturata in questo frangente abbia evidenziato che cercare di adeguarsi a particolari condizioni di rappresentazione non è la scelta giusta:

Forse nello svolgimento di questa tragedia talvolta ne ho indebolito l'interesse prestando troppa attenzione allo sfarzo e allo spettacolo. Ma l'avevo pensata per un teatro ampio, dove si guarda un dramma piuttosto che ascoltarlo, e dove in effetti una notevole porzione del pubblico non può sentirlo; e anche se ora potrei eliminare facilmente quello sfarzo, tuttavia sarebbe quasi impossibile sostituirlo inserendo quanto, molto probabilmente, aveva soffocato. Ciò che verosimilmente la sua presenza aveva escluso, infatti, avrebbe dovuto essere intrecciato ed incorporato nella tessitura originale della *pièce*, e non può essere inserito a posteriori appiccicando qualche toppa qua e là. Sono portata a credere, inoltre, di avergli causato qualche danno nel momento in cui, quando ho delineato i miei due personaggi principali, ho pensato troppo agli attori che nelle mie intenzioni avrebbero dovuto interpretarli⁷¹. Questa è una pecca, e ne sono consapevole, ma chi ha visto e ammirato le grandi doti di tali attori nelle tragedie più nobili, ammetterà facilmente che non ho peccato se non in seguito ad una forte tentazione. Spero inoltre che, trattandosi della sola e unica occasione, fra un gran numero di drammi, in cui ho commesso un errore di questo genere, io possa essere perdonata⁷².

Affidarsi in maniera eccessiva alla spettacolarità per adeguarsi ad un teatro di grandi dimensioni, nel momento della stesura del dramma, comporta l'impossibilità di tornare sui propri passi; dopo che l'attenzione dedicata allo sfarzo ha impedito di curare a sufficienza la qualità poetica della *pièce*, è impossibile inserire ciò che manca a posteriori, perché non sarebbe ben integrato nella scrittura. In altri termini, sembra che adattare il testo a condizioni rappresentative specifiche ne cau-

70. Cfr. J. Baillie, *To the Reader*, in MI, pp. III-XIX, rif. a pp. XIV, XVII. D'ora in poi ci si riferisce a questo testo con la sigla TRO4.

71. La Baillie qui si riferisce evidentemente a John Philip Kemble e Sarah Siddons, visto che è a Kemble che offre il dramma [N.d.R.].

72. TRO4, p. XVII. Corsivo nostro.

si l'irreversibile irrigidimento. Implicitamente la Baillie sembra affermare che, nel caso di *Constantine Paleologus*, l'aver privilegiato l'elemento spettacolare a discapito di quello poetico lo abbia reso adatto ad una tipologia molto ristretta di sale (il Drury Lane, per il quale è stato scritto, e il Covent Garden), ma al contempo incompatibile con sale di dimensioni ridotte (praticamente tutte le altre) a cui meglio si adatterebbe una composizione maggiormente incentrata sulla parola poetica. Quando scrive «l'avevo pensata per un teatro ampio, dove si guarda un dramma piuttosto che ascoltarlo, e dove in effetti una notevole porzione del pubblico non può sentirlo», pare sottintendere infatti che se non avesse seguito questa strada la *pièce* sarebbe stata adatta anche a spazi in cui il testo si può sentire. Se avesse intessuto *ab origine* la materia poetica nel dramma, senza tener conto delle specifiche esigenze del Drury Lane, il testo sarebbe stato più duttile: mentre infatti a suo parere è impossibile reinserire il contenuto verbale trascurato nel momento della composizione, perché avrebbe dovuto essere intrecciato nella tessitura generale, la questione sarebbe stata diversa nel caso si fosse trattato di arricchire la componente spettacolare. Secondo la Baillie, essa è svincolata dalla trama e dalla partitura poetica – una tesi che sostiene quando, in altra sede, discute del ruolo della spettacolarità a teatro⁷³ – sicché, non incidendo sull'impianto generale del dramma, può essere inserita o modificata facilmente.

Una logica analoga sembrerebbe sottesa all'autocritica per aver modellato con eccessiva precisione i personaggi sulle caratteristiche di Kemble e della Siddons. Il problema notato dall'autrice nel processo di composizione non è di aver tenuto in considerazione in genere le problematiche recitative connesse ai suoi personaggi, ma di aver *pensato troppo* ai due specifici interpreti. In altri termini, come la composizione del testo in stretta rispondenza alle esigenze del Drury Lane di fatto lo ha reso inadatto alla maggior parte delle sale inglesi, l'aver ritratto i personaggi in maniera tale da adapparli nei minimi dettagli allo stile dei due grandi attori probabilmente li ha resi difficili da gestire per interpreti differenti, di diverse o inferiori capacità.

Se questa è la posizione teorica, nel momento in cui l'autrice affronta concretamente il problema di conciliare scrittura e messinscena sembrano tuttavia emergere diversi problemi. Benché le caratteristiche strutturali del dramma della passione ai suoi occhi non contrastino affatto con una possibile rappresentazione, nel momento in cui si deve confrontare con una compagnia e una sala specifiche si rende necessaria una fase di aggiustamento del testo.

All'atto pratico, sono soprattutto le sue conoscenze in merito alla prassi scenica ad essere insufficienti, fatto di cui la Baillie pare essere consapevole. Questo è uno dei motivi per cui dimostra un'estrema disponibilità a modificare i testi secondo le richieste dei responsabili degli allestimenti o degli attori. Si prenda ad esempio il suo atteggiamento quando, grazie alla mediazione di Walter Scott, Henry Siddons mette in scena *The Family Legend* (1810) al Theatre Royal di Edimburgo. Fin

73. Cfr. BID, p. 15n.

dall'inizio le sue lettere al romanziere rivelano la più ampia apertura nei confronti delle modifiche proposte: «Fa per me tutto quanto credi sia giusto, e consigliami liberamente, in qualsiasi momento, di fare per me stessa ciò che ritieni giusto e mi troverai grata e docile»⁷⁴. La “docilità” della scrittrice non rimane solo nelle intenzioni, visto che diversi mesi più tardi, messa alla prova, resta fedele alla promessa, tanto da delegare alcune modifiche, anche se minori, direttamente ai responsabili della messa in scena:

Sono perfettamente d'accordo con te riguardo alle alterazioni che proponi, e mi metterò immediatamente a inserirle, per quanto sono capace [...]. Riguardo al personaggio dell'Amante, troverò un modo di modificarlo io stessa, in modo che, come dici tu, non abbia alcuna macchia sul suo onore, e cercherò anche di accorciare la scena della caverna; ma per quanto riguarda il cambiamento dei nomi e tutti gli altri miglioramenti, ti prego di essere così buono da occupartene tu stesso al posto mio, o W. Erskine⁷⁵ (della cui approvazione sono sempre molto orgogliosa), o qualunque dei tuoi amici sia disponibile a farlo. Qualsiasi cosa tu faccia o chieda a qualcun altro di fare mi sarà gradito, e ti ringrazierò con tutto il cuore⁷⁶.

Apparentemente ci si trova di fronte ad una contraddizione. Se da un lato l'autrice mira ad una scrittura drammatica che concili letteratura e messinscena, dall'altro pare comportarsi come altri drammaturghi dell'epoca, Coleridge *in primis*, che adattano a posteriori il testo secondo le esigenze del palcoscenico, ricorrendo ad una doppia (o multipla) stesura. Ma le asserzioni e l'attività drammatica della Baillie sembrano offrire l'opportunità di formulare una diversa ipotesi.

La convinzione della Baillie che il testo debba conciliare contenuto poetico e moduli espressivi compatibili con la scena, evitando di modellarsi sulle caratteristiche di un palcoscenico specifico, a nostro parere la conduce a concepire il testo come entità plastica, modificabile a seconda delle esigenze dei singoli allestimenti: un'“opera aperta”. Le *pièces* composte dalla drammaturga non sarebbero scritti “finiti” di cui *se necessario* si possono stendere altre versioni indipendenti, quanto piuttosto testi base “aperti”, concepiti come composizioni in divenire, che fin dall'origine *prevedono* di essere modificate a seconda delle esigenze delle varie compagnie: a differenza di un'opera concepita per una sala e interpreti specifici, un dramma di questo genere ammette una molteplicità di messinscene diverse da parte di interpreti differenti.

La concezione bailliana di dramma come opera aperta è alla base della convinzione dell'autrice che per essere rappresentate le sue *pièces* debbano rimanere in forma manoscritta, vale a dire evitare la fissità dell'edizione a stampa. Se tale provvedimento, poi, non è considerato necessario per i testi che sono già stati rappresentati, non significa però che la loro versione edita sia da lei ritenuta immodifica-

74. Lettera a Walter Scott del 23 gennaio 1809, in JBL, I, p. 245.

75. William Erskine, letterato e intimo amico di Scott [N.d.R.].

76. Lettera a Walter Scott del 21 ottobre 1809, in JBL, I, pp. 245-6.

bile. In questo senso sono significative le annotazioni relative a *The Family Legend*. Quando, nel 1810, pubblica la tragedia, essa non accoglie le correzioni operate per l'allestimento. A prima vista questo sembrerebbe indicare che l'autrice consideri il testo utilizzato per l'edizione a stampa come una versione diversa e indipendente da quella per la scena, ma l'esordio dell'appello al lettore anteposto al dramma conduce in una direzione differente:

Il dramma che segue non è offerto al pubblico nella forma in cui viene recitato al teatro di Edimburgo, ma è stato stampato seguendo la copia originaria che ho consegnato a quel teatro. Può forse risentirne negativamente per il fatto che non ho accolto alcuni dei tagli o delle modifiche operate per il palcoscenico; tuttavia, poiché, a questa distanza, mi era difficile giudicare quali di essi avrei potuto adottare in maniera realmente proficua, i miei amici hanno pensato che la scelta migliore fosse di stamparlo nella versione primitiva⁷⁷.

Il fatto che la Baillie avverta la necessità di giustificarsi per non aver adottato le modifiche per la scena è già di per sé significativo. È assai insolito, per l'epoca, che un letterato senta il bisogno di scusarsi per non aver tenuto conto, nella pubblicazione di un dramma, dei cambiamenti operati sul palcoscenico. In parte la scelta è dovuta alla vicenda editoriale del testo. La Baillie originariamente non intendeva pubblicare *The Family Legend*, ma vi è obbligata da circostanze esterne (presumibilmente esigenze finanziarie)⁷⁸. L'autrice, a nostro parere, si trova a questo punto di fronte a un'*impasse*: poiché, una volta costretta a darlo alle stampe, non vuole fornire il copione *specifico* adattato da Henry Siddons per il Theatre Royal, ma una versione del testo rappresentabile *in senso più generico*, sarebbe necessario operare una selezione fra le modifiche, escludendo quelle maggiormente condizionate dallo spazio della sala scozzese e dalle caratteristiche recitative degli interpreti impiegati per l'occasione; del resto, pur riconoscendo la validità dell'operazione del *manager* del teatro edimburghese, l'autrice non giunge a ritenere che tutte le scelte operate da Siddons e dai suoi collaboratori siano necessariamente le migliori possibili, ed è quindi impensabile che le accetti tutte acriticamente. Ma, non avendo partecipato alle prove degli spettacoli né presenziato alla rappresentazione⁷⁹, non è in grado di valutare l'efficacia delle soluzioni adottate e le eventuali alternative. L'unica opzione che le rimane è pubblicare il testo originario, lasciando in

77. J. Baillie, *To the Reader*, in Ead., *The Family Legend*, Ballantyne and Co., Edinburgh; Longman-Hurst-Rees-Orme, [London] 1810, pp. v-xiv, rif. a p. v.

78. Cfr. la lettera a Walter Scott del 12 febbraio 1810, in JBL, I, pp. 253-4.

79. Durante tutto il periodo in questione, infatti, l'autrice rimane a Londra, anche se viene costantemente aggiornata sia sulle prove che sull'esito delle rappresentazioni da Walter Scott, Henry Mackenzie, William Erskine, John Ballantyne. Le lettere in cui si discute dell'argomento sono pubblicate in JBL, I, pp. 243-6, 250-3, 448-50; II, pp. 1091, 1112-7; W. Scott, *Familiar Letters of Sir Walter Scott*, Douglas, Edinburgh 1894, I, pp. 142-5, 167-8; Scott, *The Letters of Sir Walter Scott*, cit., II, pp. 196-7, 217-20, 253-5, 257-8, 287-8, 290-6. Si tenga conto anche che la Baillie di norma non era presente alle prove dei suoi spettacoli. Cfr. E. Donkin, *Getting into the Act. Women Playwrights in London 1776-1829*, Routledge, London-New York 1995, pp. 170-2.

questo modo giudicare quali siano le modifiche più opportune a chi volesse in seguito rappresentarlo.

L'assenza della Baillie durante le prove e lo spettacolo, in questo ed altri casi⁸⁰, potrebbe sembrare il sintomo di un disinteresse per il teatro materiale. Ma la sua scarsa disponibilità in quest'ambito, come sottolinea Ellen Donkin⁸¹, è dovuta piuttosto ad un sentimento di inadeguatezza nei confronti della prassi scenica, soprattutto quando si tratta di proporre modifiche ai propri testi di fronte a esperti del mestiere. Significative in questo senso le considerazioni espresse nella lettera a Walter Scott del 12 febbraio 1810:

È molto gentile da parte tua dire che la prossima volta che un mio dramma debutta ad Edimburgo devo venire lì e occuparmene io stessa. In realtà, se fossi stata lì con te in questa occasione [l'allestimento di *The Family Legend*], non avreste proceduto tanto agevolmente quanto avete fatto senza di me; nel migliore dei casi, sarei stata per voi come il bambino nella storia del vecchio Michael di Wordsworth, "A metà strada tra un intralcio e un aiuto". Infatti, vedere tutti gli attori e le attrici attorno a me durante le prove, mentre ripetono ciò che quasi non ho avuto il coraggio di sentir leggere neppure dai miei amici più intimi nelle circostanze più private, avrebbe messo completamente in soggezione i miei migliori istinti⁸².

Di qui la tendenza ad affidare le modifiche a chi ritiene più esperto di lei nell'adattare i testi ad esigenze specifiche, a seguire docilmente i consigli degli addetti ai lavori, ma anche la frequente "mimetizzazione" nelle note a piè di pagina di asserzioni in merito alla prassi scenica, peraltro spesso interessanti, che le paiono particolarmente "ardite"⁸³. Che questo sia uno stratagemma impiegato per mascherare affermazioni ritenute troppo audaci pare avvalorato dal fatto che la medesima tecnica di "nascondimento" in nota è usata dalla Baillie anche quando, trattando di questioni drammaturgiche, esprime opinioni provocatorie o fortemente anticonvenzionali⁸⁴.

Se l'esordio dell'appello al lettore anteposto alla versione a stampa di *The Family Legend* sembra confermare che le scelte editoriali della Baillie sono dettate dal desiderio di non legare il dramma ad uno specifico stile rappresentativo, ma di fornire un testo "aperto", passibile di una varietà di modifiche a seconda delle esigenze delle singole compagnie, l'edizione di *De Monfort* pubblicata nei *Complete*

80. Cfr. *ivi*, p. 170.

81. Cfr. *ibid.*

82. Lettera a Walter Scott del 12 febbraio 1810, in JBL, I, p. 254.

83. Ciò accade, ad esempio, nel caso dei suggerimenti in campo luministico proposti nel terzo volume della *Series of Plays*, che già compaiono in una nota finale nell'edizione originale (cfr. TR12, pp. XXIX-XXXI), nota che si fa ancora meno visibile nelle opere complete del 1851, dove viene inserita, in caratteri ancora più ridotti, a piè di pagina. Cfr. Baillie, *The Dramatic and Poetical Works*, cit., pp. 234-5, nota.

84. Come accade ad esempio nell'*Introductory Discourse*, quando in pratica sostiene che il modello della tragedia greca ha condizionato negativamente tutta la produzione drammatica occidentale. Cfr. *IBD*, p. 7, nota.

Works del 1851 pare avvalorare la medesima conclusione. A differenza di quanto accade per *The Family Legend*, il dramma presenta cambiamenti, anche consistenti, rispetto alla prima edizione. Ad indurre la drammaturga ad operare le modifiche sono diversi fattori, ma è significativo che fra questi vi sia una ragione prettamente scenica. All'atto della pubblicazione delle opere complete, infatti, cerca di offrire una soluzione ad un problema sorto in occasione della rappresentazione. Nel primo allestimento, ad opera di Kemble, si era evidenziato come alcune scene risultassero deboli sul palcoscenico; in seguito la Baillie cerca di risolvere il problema modificandole, ma anche questa seconda versione si dimostra insoddisfacente quando Edmund Kean la interpreta nel 1821. Al momento della ristampa del dramma nei *Complete Works*, infine, prende atto della problematicità dei passaggi critici; la soluzione a cui ricorre è di proporre una terza variante, suggerendo però in nota che un'ulteriore possibilità per la rappresentazione sarebbe di tagliare completamente le scene incriminate. Nell'edizione ipoteticamente definitiva (pubblicata dopo la sua revisione⁸⁵, nonostante esca di poco postuma), offre, in altri termini, due alternative diverse, optando per un testo "mobile" e lasciando ai responsabili dei futuri allestimenti la possibilità di scegliere quale versione adottare⁸⁶.

85. Cfr. la *Prefazione* generale, anonima, anteposta a Baillie, *The Dramatic and Poetical Works*, cit., p. III.

86. Cfr. J. Baillie, *De Monfort: A Tragedy*, in Ead., *The Dramatic and Poetical Works*, cit., pp. 76-104, rif. a p. 87, nota, e a p. 101, nota.