

L'essenza e l'assenza.
Il teatro di Frances Burney tra
lungo palcoscenico e *neverstage*

Francesca Saggini

University of Edinburgh/Università della Tuscia

There is more than one kind of freedom,
said Aunt Lydia. Freedom to and freedom from.
Margaret Atwood, *The Handmaid's Tale* (34)

L'essenza e l'assenza

Journeys end in lovers meeting, canta il buffone Feste in *Twelfth Night* (II. iii). Anche le mie riflessioni partono da una fine, piuttosto che da un inizio, come invece sarebbe forse più naturale e persino più scontato aspettarsi. E prendono il via, dunque, da quel micro-testo che la scrittrice Frances Burney (1752-1840) vergò a sipario della sua vita e della sua lunghissima produzione letteraria, iniziata ufficialmente il 27 marzo 1768 con la prima lettera a se stessa, sotto forma di una corrispondente immaginaria chiamata 'Miss Nobody', un'ironica (o forse semi-seria?) *persona* alle prese con le prime problematicità autoriali.

To have some account of my thoughts, manners, acquaintance & actions, when the Hour arrives at which time is more nimble than memory, is the reason which induces me to keep a Journal: a Journal in which I must confess my every thought, must open my whole Heart! But a thing of this kind ought to be addressed to somebody — [...]. To whom, then, *must* I dedicate my wonderful, surprising & interesting adventures? — to *whom* dare I reveal my private opinion of my nearest Relations? the secret thoughts of my dearest friends? my own hopes, fears, reflections & dislikes? — Nobody!

To Nobody, then, will I write my Journal! since To Nobody can I be wholly unreserved — to Nobody can I reveal every thought, every wish of my Heart, with the most unlimited confidence, the most unremitting sincerity to the end of my Life!¹

Con questa ben nota epistola, riprodotta e commentata di frequente nelle sillogi di diaristica femminile (Delafield 25-28), Burney dette avvio a quella infinita serie di scritture dell'io che continuò a vergare per oltre settant'anni, almeno fino alla toccante *journal letter* rivolta alla nipote Charlotte Barrett in data 30 luglio-21 agosto 1839, l'ultima lettera pervenutaci². Tuttavia è verso un altro breve documento, singolare e certamente meno conosciuto, che intendo volgere la mia riflessione critica. A chiusura di un prolungato, intenso viaggio di "autobiografazione" (Reynolds), ormai malata, stanca e dolorosamente consapevole della prossimità della morte, il 6 marzo 1839 Frances Burney stilò le sue ultime volontà con dettaglio strategico e prudente oculatezza, elencando in ordine capillare, ma struggente, oggetti, beneficiari e condizioni del lascito. Giunta al momento, decisivo, di affidare agli eredi il suo amato legato di carta, Burney dispose che "the whole of my own immense Mass of Manuscripts collected from my fifteenth year whether personal or collateral consisting of Letters Diaries Journals Dramas Compositions in prose and in rhyme I bequeath to the care and sole and immediate possession of my Niece Charlotte Barrett" (JL XII: 980).

Un testamento è un documento unico e prezioso. Rappresenta quell'autoritratto terminale, inevitabilmente pubblico che, mettendo a distanza e avvalendosi dello sguardo nitido del testatario, colui che si ritrova infine privo di vincoli contestuali, riesce a definire *in extremis* quello che è l'essenziale di una vita. Nel caso di Burney, con quattro romanzi e una biografia paterna già consegnati, con alterne fortune, alle stampe³, giunta sulla soglia del trapasso alla veneranda età di ottantasette anni, l'essenziale creativo è rappresentato, in paratassi scarna ed egualitaria, da "Letters Diaries Journals Dramas Compositions in prose and in rhyme," come dettò e sottoscrisse davanti ai testimoni Catherine Minet Kingston e John Greig Thomson (Jones and Sabor, ove però non viene commentata questa frase.)

È proprio da questa elencazione antigerarchica—poche parole affiancate senza soluzione di continuità, come a intimare una valedizione da incidere su una lapide immaginaria—che intendo far partire le mie riflessioni sulle dimenticate, trascurate, persino osteggiate, vicende teatrali (o forse, meglio, anti-teatrali) di Frances Burney, colei che per un breve decennio sul finire del diciottesimo secolo fu la romanziera più acclamata

in Gran Bretagna, nonché una vera celebrità europea, tradotta in diverse lingue, alla cui penna insuperabile persino il magnifico Edmund Burke rese omaggio con un elogio difficilmente superabile: “[t]he arrogance of age must submit to be taught by Youth and Beauty” (lettera di Burke a Burney del 29 luglio 1782; EJL V: 87). Arrivata al momento di assicurare la custodia futura dei suoi manoscritti—affidati alla nipote Charlotte Barrett, colei che, su diretta indicazione della zia, curerà infatti la prima edizione dei *Journals and Letters*, pubblicati postumi in 7 volumi tra il 1842 e il 1846—Burney menziona gli scritti che voleva fossero preservati in quanto evidentemente rilevanti per lei e degni di diffusione (Burney, *Diaries and Letters*, 1846). E tra questi, appunto, dei non meglio specificati “Dramas.”

Durante i cinque anni di servizio passati alla corte di King George III come Keeper of the Robes di Queen Charlotte (1786-91), Burney aveva composto quattro tragedie in versi sciolti, tutte ambientate nell’Inghilterra medievale: *Edwy and Elgiva. A Tragedy. By the Author of Evelina and Cecilia*; *The Siege of Pevensey. A Tragedy, By the Author of Evelina and Cecilia*; *Hubert De Vere. A Pastoral Tragedy*, a cui va ad affiancarsi un lungo frammento noto con il titolo di *Elberta* (che nella sua edizione critica Sabor sottotitola *Sketch for a Tragedy*). *Edwy and Elgiva* fu rappresentato al Theatre Royal, Drury Lane il 21 marzo 1795, ma non ebbe successo. Alla fine di questa unica rappresentazione, l’attore-manager John Philip Kemble, che interpretava il ruolo di Edwy, comunicò che l’opera veniva “ritirata per modifiche” (JL III: 100), un annuncio che, a quanto si apprende dai resoconti pervenutici, fu accolto da una vivace (e manifestamente rivelatrice) salve di applausi. Burney descrive la frustrazione provata durante quella sventurata *première* in una fondamentale lettera all’amica carissima Georgiana Waddington (15 aprile 1795):

The Piece was represented to the utmost disadvantage, save only Mrs. Siddons & Mr. Kemble,—for it was not written with any idea of the stage [...] that when I saw it, I perceived myself a thousand things I wished to *change* The Performers, too, were cruelly imperfect, & made blunders I blush to have ¹pass for mine,—added to what belong to me—the most important Character, after the Hero & Heroine, had *but 2 lines* of his part by Heart! he made all the rest at random—& such nonsense as put all the other actors out as much as himself—so that a more wretched performance, except Mrs. S[iddons], Mr. K[emble] & Mr. Bensley, could not be exhibited in a Barn. All this concurred to make it very desirable to *withdraw the Piece for alterations*—which I have done. (JL III: 99-100)

L'episodio fu probabilmente riletto e transmediato, con *verve* tipica della Burney grande autrice comica, nel capitolo "The Disastrous Buskins" in *Camilla* (Vol. II, l. iv, cap. 7). Se, come ipotizzo, il capitolo rappresenta una ironica transmodalizzazione di sapore vendicativo del disastro del Drury Lane, è importante notare che il *play* ad essere implacabilmente rovinato è nientemeno che un'opera di Shakespeare. In tal modo viene ad instaurarsi una di quelle analogie oblique 'nobilitanti' tra Burney e il Bardo che emergono regolarmente nell'*opera omnia* della scrittrice (Ritchie e Sabor; Saggini, *Backstage*).

Ma la vena drammatica di Burney, al tempo già penosamente addestrata a infinite negoziazioni di genere e familiari, non fu certo soffocata dal plateale insuccesso del Drury Lane. Dopo Melpomene, fu la volta di Talia, con tre commedie, *Love and Fashion. A Comedy in Five Acts* (comp. 1798-1799), *The Woman-Hater. A Comedy in Five Acts* (comp. 1800-1802) e *A Busy Day or An Arrival from India* (comp. 1800-1802), a cui va ad aggiungersi *The Wiltings. A Comedy. By a Sister of the Order* (1779), composta circa un ventennio prima, sulla scia dello straordinario successo editoriale di *Evelina*. Un eclettico *corpus* drammatico, dunque, piuttosto sostanzioso e di varia natura, incredibilmente destinato a non raggiungere mai il palcoscenico, né peraltro le stampe, per quasi due secoli. Ma questi scampoli di palcoscenico furono veramente destinati a finire nel cassetto oppure andarono a formare un solido reticolo intertestuale e interculturale—pervicace, seppur discreto—grazie ad un continuo processo di transmodalizzazione tra i due vasi comunicati della scena (fantasmatica) da un lato e del romanzo dall'altro?

Nel testamento di Burney gli innominati "Dramas" appaiono brevemente, perfettamente integrati con gli altri manoscritti elencati nel lascito. Nondimeno questa fugace apparizione non fu sufficiente a garantirne la successiva fortuna: destinati ad inabissarsi di nuovo nei decenni a seguire, riemergono in veste parziale solo più di un secolo dopo⁴. Eppure a queste sventure di canone non sembra corrispondere un altrettanto modesto rilievo immaginifico e ispiratore. "Dramas", li chiama infatti Burney, secondo un'accezione alta e seria conferita al suo teatro, in grado di accostare i componimenti tragici e gli umori comici sotto la comune egida di un nobile segno architettuale⁵.

Il battesimo drammatico presente nel testamento sigilla o, meglio, legalizza all'interno di un atto ufficiale e quindi *legittima*, un arco biografico e creativo che aveva preso avvio proprio all'inizio del viaggio autoriale. La

parabola, che poi di questo si tratta, del falò delle vanità⁶ che segnò l'inizio della carriera letteraria di Frances Burney venne raccontata molto tempo dopo nella complessa, e per molti versi ambigua, dedica al padre, Charles Burney, posta in apertura a *The Wanderer*, l'ultimo romanzo dell'autrice. Alternando la posizione di figlia diligente a quella di autrice indipendente, con un abile esercizio di "super-retrospection" (Harman) Frances Burney riporta il genitore e se stessa indietro di quasi mezzo secolo, fino al 13 giugno 1767, quando, appena quindicenne, pare avere consegnato alle fiamme le opere che fino a quel momento aveva composto senza alcuna ambizione letteraria, almeno a suo dire, ma solo per passare il tempo. Tra questi manoscritti sembra esservi stato anche un breve romanzo, *The History of Caroline Evelyn*, l'*ur-text* perduto di *Evelina*, quel romanzo che pochi anni dopo, nel 1778, l'avrebbe resa famosa.

Descritti come "Elegies, Odes, Plays, Songs, Stories, Farces— nay Tragedies and Epic Poems" (*The Wanderer* 8-9) i manoscritti bruciati dalla quindicenne Burney in questo simbolico falò delle vanità autoriali restituiscono un affresco di generi che già spazia dalla prosa narrativa ai testi teatrali e alle poesie, tale da rivelare la poliedricità esistente fin nei primi esperimenti letterari e la natura autenticamente proteiforme dell'immaginazione della scrittrice. Va rilevato tuttavia l'importante distinguo lessicale analettico presente nel testamento, che rimanda al capitale culturale percepito da Burney in quella produzione teatrale rimossa e resa dunque inevitabilmente *assente*. Ove nel 1814, rivolgendosi al padre, da sempre apertamente ostile ai suoi interessi drammatici (Saggini *Backstage* 90-132), Burney parla con studiata modestia di semplici "Plays," molti anni dopo, giunta sulla soglia dell'uscita di scena definitiva, ormai affrancatasi dagli imperativi di *gender* e *genre*, essa si rivolge ai posteri scegliendo invece il termine più dignitoso e rispettabile "Dramas".

È la storia complessa e soppressa di quello che definisco il "lungo palcoscenico" di Burney—un *neverstage*, appunto, un palcoscenico forzatamente rimosso dagli eventi della vita della scrittrice, incessantemente rielaborato, riadattato, transmodalizzato, in grado di gettare un'ombra silente, ma modellizzante sull'intera sua esistenza (come confermato peraltro dai sottotitoli dei drammi di corte, oculatissime tessiture peritestuali a collegare in una inconfondibile eco filogenetica l'*opera omnia*)—che intendo far riemergere dalle ombre biografiche e storiche. A guidare questa mia ricostruzione ho scelto un *drama* mai rappresentato, né mai pubblicato durante la vita della scrittrice, *Hubert de Vere. A Pastoral Tragedy*, la

cui influenza a mio avviso percola e riemerge, in forme e modi diversi, per molti decenni ed almeno fino all'ultimo romanzo di Burney, *The Wanderer*, pubblicato solo quattro mesi prima del capolavoro di Walter Scott, *Waverley, or 'tis sixty years since*.

§. Romanzi e fantasmi: Frances Burney e il teatro romantico

Lo spazio di un articolo non mi permette di approfondire l'interscambio fecondo che venne ad instaurarsi nel corso dei decenni tra Frances Burney e il teatro romantico, argomento che, come si evince dalla mia premessa, di per sé richiederebbe non solo precisazioni ed approfondimenti, ma anche inevitabili chiarimenti, sì da giustificare la presenza, apparentemente proditoria, di un'autrice saldamente ancorata alla tradizione romanzesca settecentesca all'interno di un genere (quello drammatico) e di un canone (il romantico) a prima vista a lei estranei. Proporrò quindi alcuni prolegomeni, propedeutici a un successivo scavo critico, allo scopo di mostrare le possibilità interpretative riferibili ad un corpus drammatico, quale quello di Frances Burney, in prevalenza negletto dalla critica contemporanea e ignorato (ove non apertamente bistrattato) dal pubblico coevo (Hemlow; Doody; Donkin; Darby). Tale esegesi non legge il teatro serio di Burney "by flashes of lightning" (Davis), per parafrasare il celebre giudizio espresso da Samuel Taylor Coleridge sulla recitazione di Edmund Kean. Una modesta luce di candela mi sembra infatti una metafora più appropriata, senza però dimenticare che sulla visione interpretativa del tutto unica concessa dal baluginio di una candela si fondano ben consolidate tradizioni letterarie, quali ad esempio il Gotico.

Il quartetto di tragedie che Burney compose durante il periodo a corte sollecita la fruizione in termini di pratiche e politiche oggi ben riconoscibili: tra queste le relazioni di genere, la rappresentazione politicizzata del corpo (*body politics*), la messinscena della politica, questa intesa nel senso più ampio del termine, compresa la relazione con l'etica (*performed politics*), nonché la capacità di azione (o meno) del s/oggetto femminile. Ed è qui, su queste soglie, che l'analisi di *Hubert de Vere*, forse il secondo tra i drammi di corte⁷, può offrire un contributo significativo all'analisi del macrotesto di Burney, nonché alla ricostruzione del canone drammatico romantico, posto all'incrocio multimediale tra spettacolo sensazionalistico, intrattenimento, *closet* e tradizione legittima. Come scrivono Jeffrey Cox e Michael Gamer

nell'introduzione a *The Broadview Anthology of Romantic Drama*: “what we now see as disparate pieces – poetic tragedies, successful stage dramas, and staged spectacles—were part of a coherent, if complex, cultural configuration” (xii).

In questo percorso mi guideranno delle prospettive complementari sul mosaico che vado ricostruendo. In primis, quando fu composto e successivamente revisionato *Hubert de Vere* e, soprattutto, qual è la significazione di questa cronologia? Per quanto riguarda il cronotopo drammatico, quale significato assumono invece l'isola di Wight e il XII secolo per Burney, nonché per il pubblico contemporaneo? A livello onomastico, aspetto centrale nella poetica di Burney, per quale motivo uno dei due personaggi femminili principali si chiama Cerulia? Come sottolinea Amy J. Pawl, riferendosi a *Evelina*: “one of the author's central preoccupations [is] the nature of the naming process itself—what it means to name or be named.” E Pawl conclude, con un riferimento a mio avviso quasi todoroviano: “[n]ames, as Burney perceives them, are powerful and dangerous things. One reason names are powerful is that they imply possession” (283; Todorov). Anche nella mia analisi l'ermeneutica onomastica si erge a fulcro interpretativo del *play*, tracciando così ulteriori collegamenti tra testi diversi e successive fasi creative.

Come ultimo punto di riflessione, tenterò di spiegare cosa può dirci *Hubert de Vere*—un'opera che non raggiunse mai il palcoscenico, né la pagina—della poetica di Burney, delle influenze intertestuali che la attraversano e dei percorsi creativi che la forgiarono. Paradossalmente è proprio questa fruizione estetica infinitamente procrastinata, fino al punto da essere negata, a fare di *Hubert de Vere* una preziosa “opera aperta” a palinsesto, priva di direzioni strutturali finali e passibile quindi di fruizioni ‘della mente’ multiple, al contempo contrapposte e complementari (Eco). Un *neverdrama*, questo, così voglio definirlo, che si configura come un vero e proprio crogiolo immaginifico per Burney o forse una sala prove, se preferiamo rimanere in ambito teatrale, in cui ripresentare e rimediare modelli e forme, palesi e nascoste, rivisitati, cesellati e riproposti da Burney nel corso dei decenni successivi alla prima stesura.

Credo che queste pur semplici domande possano essere utili ad indagare il rapporto, invero multiforme, che collega Burney e il teatro romantico, soprattutto se affiancate da una riflessione culturale interassiale in grado di collegare le sensibilità diverse della percezione critica coeva a quella contemporanea. Un po' provocatoriamente, partirei dunque dal

lapidario giudizio, al contempo pragmatico e suggestivo, contenuto in una recente biografia di Claire Harman: “Fanny Burney knew her market” (*Frances Burney* 261). Riformulerei tuttavia leggermente la valutazione di Harman, precisando che questo “market” dovrebbe includere, con accezione olistica, anche il mercato dell’intrattenimento teatrale, oltre che il più scontato mercato romanzesco.

L’affermazione apodittica di Harman, così diversa dai giudizi ostili espressi invece dai critici dell’epoca—tra i quali spiccano quelli notori di un troppo cauto amico di famiglia dei Burney, Samuel Crisp—fa riferimento alle scelte letterarie fatte da Burney negli Anni Novanta e si basa su solide evidenze biografiche⁸. A metà del 1794, dopo il matrimonio con Alexandre d’Arblay, un indigente ufficiale francese emigrato fortunatamente in Inghilterra, e ormai incinta di diversi mesi, Burney deve avere compreso con lucida chiarezza che le crescenti esigenze economiche della sua nuova famiglia rendevano improcrastinabile assicurarsi una fonte di reddito sicura e immediata. E fu proprio sui manoscritti composti a corte, successivamente destinati a un incredibile oblio editoriale, che Burney ripose fin da subito tutte le sue speranze. Non le sfuggivano infatti i notevoli benefici economici associati al successo teatrale, né d’altra parte i limiti ed i rischi che inesorabilmente a questo si accompagnavano.

Were a play to succeed, she would be paid immediately after the third performance, and her earnings would increase with the number of performances. In addition, she could profit further by selling the rights to publication, a virtually obligatory step for a successful play, but one that would definitively reveal her identity as its author and therefore expose her to public notoriety for having actively sought literary fame. (Saggini *Backstage* 97)

Sfortunatamente Burney non esplicita mai alcun titolo nei suoi scritti privati, ma è legittimo supporre che durante i primi mesi del 1794 essa abbia consegnato una copia pulita di *Hubert de Vere* nelle mani del fratello, Charles Burney jr, autoproclamatosi suo agente letterario fin dai tempi di *Evelina*. Charles avrebbe potuto sottoporre il dramma direttamente al giudizio dei due *movers and shakers* del Royal Theatre, Drury Lane: John Philip Kemble, l’attore di punta, nonché il manager, di quel politeama e il celebre drammaturgo Richard B. Sheridan, che ne era il proprietario (Donkin).

In realtà non sappiamo se *Hubert the Vere* sia mai arrivato a Sheridan, anche se Burney scrive al padre, Charles sr, nel novembre 1797 che Kemble aveva accettato di portare sulle scene “a certain melancholy ditty in 9

acts” (JL III: 258). Niente di più sappiamo sulla natura di questo “ditty”, anche se noto come, rivolgendosi al padre, Burney si riferisca ancora una volta alla propria arte drammatica con un termine ambiguo, capace di denotare al contempo l’alta arte poetica, ma anche canti spontanei ed istintivi (come il gorgheggiare degli uccelli) e modeste composizioni in versi⁹. Quel che appare certo è che negli ultimi mesi del 1794, lasciatisi alle spalle l’incredibile successo editoriale del secondo romanzo *Cecilia* e momentaneamente archiviato *Hubert de Vere*, Burney scelse di tentare le fortune del palcoscenico con un dramma più marcatamente storico, *Edwy and Elgiva*, ispirato a un evento tratto dalla monumentale *History of England* di David Hume (1754-62), probabilmente il primo dei drammi di corte.

A questo punto sembra legittimo chiedersi se Claire Harman abbia davvero ragione. Burney era una scrittrice abile, ma inesperta, poco più di una dilettante nello spietato mondo delle lettere contemporanee, favorita dalla sorte e da circostanze editoriali eccezionali? O, al contrario, era una professionista perspicace e lucida, come sembrerebbe dimostrare la serrata contrattazione che avrebbe imbastito di lì a poco per la pubblicazione del suo terzo romanzo, *Camilla*, da dare alle stampe senza indugi, “if you [Charles Burney sr] think my name *still may stand*” (JL III: 119; enfasi nel testo)? Ancora una volta alla base al fiducioso auspicio espresso da Burney vi è il *nome*, qui quel segno del capitale culturale dell’autrice che diventa il vero motore dell’azione editoriale. Personalmente propendo per la seconda ipotesi, come confermerebbe peraltro una lettera scritta il 13 giugno 1795 (significativamente, la data del compleanno di Burney), con la quale l’autrice si rivolge ancora una volta al padre impiegando per ben quattro volte, quasi sfrontatamente, *business*, parola cruciale e faticosa al tempo stesso. Quasi alla stregua di un manifesto artistico soddisfacente, questa epistola rappresenta l’aperta professione di una *professione* ed è forse la migliore dimostrazione di quella determinazione all’indipendenza economica che imponeva adesso a Burney di accantonare la protezione garantita dall’iniziale anonimato letterario per affrontare con il maggior profitto possibile il mercato editoriale del romanzo. E *Hubert de Vere* è a mio avviso un ottimo banco di prova per misurare la sagacia di “mercato” di Burney, nonché lo spessore reale della sua arte, come dimostra una breve sinossi del dramma.

Accusato di tradimento, Hubert de Vere è stato ingiustamente esiliato sull’isola di Wight da King John. La *longa manus* dietro a queste calunnie è quella del barone di Mowbray, che ha ordito questo complotto mosso da mortale inimicizia per de Vere. Quest’ultimo era innamorato della

nobile Geralda, che lo ricambiava, ma che a sua volta era stata indotta con l'inganno a sposare Glanville per salvare de Mowbray, suo zio, da certa rovina. Benché Geralda sia stata a sua volta vittima dell'inganno del parente, che si è servito senza scrupoli di lei, De Vere si è convinto che la donna sia falsa e incostante. Approfittando di questo errore di giudizio, il barone spinge l'ingenua villanella Cerulia ad accendere d'amore De Vere servendosi di un duplice stratagemma. Ingannato così una seconda volta, De Vere sta per capitolare di fronte alla devozione pura dimostratagli dalla ragazza quando l'arrivo improvviso di Geralda, adesso vedova, lo obbliga a una scelta esiziale tra le due donne. Coei che viene favorita è Geralda; a Cerulia non rimangono che la pazzia e la morte.

Nel climax tragico dell'opera, De Vere è graziato dal perdono concessogli da King John, resosi tardivamente conto della doppiezza del Barone. Segue l'*anagnorisis* finale: il Barone altri non è che il padre di Cerulia. Ma in questo tragico epilogo tutto accade troppo tardi e tutto risulta inutile perché la disgraziata fanciulla possa essere risparmiata. Geralda e De Vere possono solo piangere sulla tomba di Cerulia, nella speranza che il riposo eterno possa almeno premiarne l'innocenza fatale.

Come detto, *Hubert de Vere* non fu mai rappresentato, né pubblicato, anche se a distanza di qualche anno Burney pensò di rividerlo e forse persino di stamparlo "to make it readable for a fire-side," come prospettò al padre (JL III: 258). Scegliendo termini cauti, volti a rassicurare il preoccupato genitore, Burney riesce ancora una volta a deflettere e depotenziare il problematico pericolo tespiano, ricodificando prudentemente il focolare domestico consono a una scrittrice semi-amatoriale nel "fire-side" semi-pubblico associato al *closet drama* o alle letture drammatiche familiari¹⁰. Non ho qui la possibilità di approfondire le ragioni di questa possibile riconversione dallo *staged drama* (fantasmatico) al *closet drama* (inesistente) che avrebbe potuto interessare la tragedia. Sono altri due gli aspetti che mi preme qui sottolineare: pienamente consapevole di dover mettere a frutto il suo capitale culturale, è su *Hubert de Vere*, piuttosto che su *Edwy and Elgiva*, che in un primo momento Burney aveva volto i suoi sforzi in quell'estate del 1794. Secondo punto: archiviata, per ragioni che restano ignote, questa impresa, Burney continuò a riflettere molto a lungo sulle potenzialità di *Hubert de Vere*. Lo dimostra tra l'altro l'evidenza manoscritta citata da Sabor, che si riferisce a correzioni e possibili modifiche vergate su vari frammenti di lettere datate tra il 1818 e il 1835, solo pochi anni prima della morte dell'autrice ("Hubert de Vere" 94).

Queste duplici considerazioni introducono un ulteriore punto di riflessione: come mai Burney scelse di ambientare il dramma sull'isola di Wight nel XII secolo e per quale motivo questo luogo/tempo avrebbe colpito l'immaginazione del pubblico?

Negare la negoziazione: Frances Burney e le female difficulties

Potrei partire da una definizione, solo apparentemente ossimorica: *Hubert de Vere* è un “modern ancient piece” (Delap, *Prologue*, v. 7). Per meglio comprendere la configurazione estetica prescelta da Burney il cronotopo drammatico dell'isola di Wight durante il regno di King John deve essere analizzato dal punto di vista passato-presente, da una prospettiva che definisco interassiale. Al tempo della composizione/prima revisione (asse del presente), la Isle of Wight era quotidianamente nelle cronache, in quanto base privilegiata per le operazioni navali che impegnavano la flotta inglese contro quella francese (si vedano ad esempio gli aggiornamenti bellici forniti regolarmente in *London Gazette*). A questa iper-esposizione mediatica, che aveva evidenti ricadute anche sulla mobilità continentale, si affiancava il crescente interesse per l'isola come meta privilegiata di un turismo interno sempre più attratto da località nazionali di rilevante interesse storico e paesaggistico. Da una breve indagine che ho fatto, nel decennio del 1790 vengo pubblicate almeno otto guide alle bellezze naturali dell'isola, molte delle quali riccamente illustrate.

Le meraviglie della Isle of Wight, conosciuta anche come il *Garden of England* (e ritornerò più avanti su questa connotazione semantica, parte integrante del reticolo intertestuale e intermediale del dramma), associavano il gusto per la bellezza pittoresca a quella per il Sublime, alternando pascoli verdeggianti alle maestose attrazioni dei Needles e della Freshwater Cave, celebrata anche dal poeta William Collier proprio in quegli stessi anni. Burney stessa aveva visitato l'isola in compagnia di Hester e Henry Thrale durante il loro tour del sud dell'Inghilterra del 1780, quando si erano dovuti allontanare in tutta fretta da Bath per mettersi in salvo dai tumulti dei Gordon Riots (EJL IV: 192). Le didascalie—peraltro estremamente sintetiche, a confermare la dimensione prevalentemente testuale, piuttosto che performativa, in cui ci è giunta la tragedia—riprendono in sintesi, ma con evidente funzione evocativa, questa alternanza estetica tra bello/pittoresco da un lato e sublime dall'altro. Al contrario, risultano assenti

i segni architettonici più ricorrenti nel dramma del tempo, soprattutto se consideriamo che, a seguire la ristrutturazione e l'ampiamiento smisurato del nuovo Drury Lane (riaperto il 12 marzo 1794), lo scenografo di riferimento era diventato l'abilissimo William Capon (attivo in quel teatro tra il 1794 e il 1802), autore peraltro della imponente scenografia goticeggiante usata, seppur per una notte sola, in *Edwy and Elgiva* (Allen).

Se l'aspetto naturalistico dell'isola di Wight ne giustificava la scelta come versione autoctona dell'Arcadia classica (e *Hubert De Vere* include la presenza di pastori e pastorelle a confortare Cerulia, essa stessa presentata ripetutamente come umile 'figlia della natura'), le ricchezze storiche dei monumenti e degli antichi edifici che punteggiavano l'isola, regolarmente decantate nelle guide turistiche, ne mettevano in evidenza una complementare dimensione storica, ancora una volta essenziale nella tessitura poetica di Burney (asse del passato). Nel 1215 King John (reg. 1199-1216)—nella vulgata storica conosciuto come John Lackland (Senzaterra), personaggio che aveva acquisito un distinto spessore immaginifico nella cultura settecentesca grazie alle rimediazioni del dramma storico di Shakespeare *The Life and Death of King John* operate, tra gli altri, da Colley Cibber (*Papal Tyranny in the Reign of King John. A Tragedy*, Covent Garden 1745) e David Garrick (nel secondo dei suoi adattamenti shakespeariani, 1745)—era stato costretto a confermare agli scontenti Baroni inglesi le libertà e i privilegi a loro concessi da King Henry I in un documento conosciuto come Magna Carta, la *Great Charter* (Pedicord). In seguito, King John si ritirò per tre mesi nell'isola di Wight, fin a quando il Papa non annullò la Carta.

Nel suo immaginario spazio-tempo drammatico, Burney riesce a saldare il tempo ed il luogo della Storia (con la maiuscola) a quelli della sua storia pastorale (con la minuscola). Pur avendo un'origine elitaria e aristocratica, intesa a preservare gli antichi privilegi feudali (compresi quelli riservati alle nobili vedove quali Geralda, presentata con *diminutio* semplicemente come "Glanville's widow," II, 107), nel corso del diciottesimo secolo la Magna Carta divenne infatti un documento simbolico della storia politica e sociale inglese. Incarnazione delle libertà individuali e dell'eguaglianza, nonché solido argine contro l'arbitrio e l'oppressione dell'assolutismo reale, la Carta era considerata un tassello fondamentale del contratto sociale, volto a preservare l'antica costituzione inglese ed a tutelare lo stato di diritto e un'equa giustizia. Se alla Magna Carta si erano rifatte anche le colonie americane al momento della proclamazione

dell'indipendenza, più di recente la Charter rappresentava il primato della legge inglese (ORDINE) sul sanguinoso arbitrio giacobino d'Oltremarica (DISORDINE). Del resto, come ulteriore tassello nel dittico interassiale passato-presente forgiato da Burney, è opportuno ricordare che al tempo l'Inghilterra era una nazione in guerra, politicamente polarizzata, in cui lo *habeas corpus* era stato momentaneamente sospeso. L'ammonizione di Henry Tilney a Catherine Morland in *Northanger Abbey* ben riassume questo clima incandescente ed esplicita la matrice politica del Gotico di fine secolo, segno letterario di una nazione “where every man is surrounded by a neighbourhood of voluntary spies” (Austen 145).

Per riprendere una formula odierna un po' logora, ma ancora efficacissima, in *Hubert de Vere*, come del resto nella maggior parte del *corpus* poetico di Burney, il personale è politico. Nel vocabolario simbolico dell'autrice, la macro-dimensione della Storia (King John, il malcontento dei baroni a lui ostili, fors'anche il diritto delle vedove aristocratiche di scegliersi un nuovo marito) trova declinazione nella micro-dimensione della vita familiare, tratto che accomuna questo dramma a larga parte della produzione letteraria femminile di fine secolo.

BEAUCHAMP. What hither brings my lord? And why disguised?

DE MOWBRAY. Motives of deepest weight enforce my presence. Glanville is dead.

BEAUCHAMP. Lady Geralda, then,
Again is free? (II, 106)

Se il pubblico coevo sarebbe stato probabilmente attratto da un dramma ambientato sulla Isle of Wight, *locus amoenus* di grande fascino, il nesso secondario con la Magna Carta—il segno delle libertà del singolo e della resistenza all'arbitrio del potere—quindi connota altrettanto potentemente il dramma para-storico di Burney. Qui l'illusione di una società più giusta e più equa naufraga drammaticamente e svela la sua natura di utopia demagogica governata da genere e censo, una chimera di fatto riservata solo agli uomini e per di più solo agli uomini nobili. L'antitesi LOVE/HONOUR alla base dello *heroic drama* della Restaurazione viene pertanto ricodificata nella antinomia GREAT/HUMBLE, due aggettivi che legano forzatamente censo e sensibilità. Per certi versi, il dramma pastorale già preconizza così uno dei nuclei drammatici del melodramma romantico, in una rivisitazione disforica e una messa in discussione delle virtù naturali dello *homo illuminatus*

conseguita attraverso l'equazione, fallace e tragicamente fuorviante, tra nobiltà di casta e nobiltà d'animo. È questo un contrasto minimo¹¹ di portata epocale e dalle implicazioni fatali, così sintetizzato da Cerulia, la non-eroina o, meglio, l'eroina negata di *Hubert de Vere*:

CERULIA No, Hubert, no! — Great, noble as thou art,
And poor, and humble, and forlorn as I am ... [...]. (II, 118)

Al centro del *plot* drammatico viene posta, con amara ironia, una villanella verginale, vittima incolpevole (ed inconsapevole) degli apparati sociali, nello specifico le macchinazioni del padre (la dimensione familiare) e le convenzioni e consuetudini sociali (la dimensione sociale/di genere). Questa configurazione tematica svela che l'ideale della Great Charter, motivo di orgoglio nazionale, è in realtà una costruzione posticcia e fallace: le tragiche conseguenze dell'ideologia dominante, in primis la sofferenza femminile e l'oppressione dei più deboli, assurgono così a veri nuclei drammatici tragici. Seguendo una struttura chiasmica, il tema del TRADIMENTO privato, che brucia e consuma amicizie, affetti e parentele, trova così rispondenza e rappresentazione in quello del TRADIMENTO pubblico, risultato di cinici giochi di potere tra chi governa e chi è governato. Il rimando al dramma storico shakespeariano ancora una volta è evidente.

Forse giustamente, anche lo stile ed il linguaggio drammatico di *Hubert de Vere* possono essere considerati deboli e involuti, come avevano sostenuto i detrattori di *Edwy and Elgiva*. I personaggi del dramma pastorale si abbandonano ora ai toni del sentimentalismo esasperato, ora a quelli dell'eccesso gotico, veicolati da un enunciato franto, esasperate tricolie interiettive e accenti roboanti.

GERALDA. Stranger! --
Whoe'er thou art, oh succour and conceal
An helpless Fugitive, — pursu'd, — oppress'd, —
In pity, in kind mercy, grant me shelter!
Turn not away thine Ear! — Oh list! — Great Heaven! —
That look — those features — ah! — Doubt — Wonder — Hope
Thrill through each vein — . (III, 124)

È pur vero che al dramma avrebbero giovato non poco i consueti ritocchi propedeutici all'approdo finale sul palcoscenico (o al *closet*, qualunque strada fosse infine scelta). Lo riconobbe del resto la stessa Burney, una

perenne crisalide delle scene, a cui però non sfuggiva il passaggio obbligato dalla dimensione narrata della pagina a quella agita del palco. “[H]aving only to connect, combine, contract, & finish,” scrisse alla sorella Susanna nell’ottobre del 1791, “I *will* not leave them [due tragedie senza titolo, tra cui probabilmente proprio *Hubert de Vere*] undone” (JL I: 74; mia l’enfasi). Un proposito, questo, un *will* emozionale, appunto, destinato a trasformarsi in un testamento, un *will* cartaceo conclusivo, come ricordavo in precedenza: un desiderio vitale che si transustanzia in una dichiarazione formale. La liturgia testamentaria diventa così l’ultimo, potente atto performativo compiuto da Burney (Austin).

La potenza immaginifica dell’intreccio di *Hubert de Vere* e le sue implicazioni critiche sollecitano un interesse esegetico più sistematico di quello riservatogli fino a questo momento. E questa valutazione convoglia la mia analisi sul movimento conclusivo, l’ultimo atto del dramma, ambientato sullo sfondo di un cimitero di campagna (la mia allusione al *com-pati*, il com-patire ed il con-sentire universali, alla base di *Elegy Written in a Country Churchyard* di Thomas Gray, 1751, è ovviamente voluta). Se l’isola di Wight di King John è quindi centrale nel discorso di Burney, le questioni di genere sessuale e la critica al potere sono altrettanto importanti. Ed è proprio al personaggio della vergine Cerulia che voglio dedicare le mie riflessioni conclusive, valide a mostrare la connessione drammatica tra questioni di genere, questa volta letterario, ed aspetti politici.

Hubert de Vere è costruito sulle dipendenze, interdipendenze e indipendenze che legano quattro figure, le principali in virtù del numero di battute loro assegnate. Preferisco qui non usare il termine protagonisti giacché esso tradizionalmente indica “the actor[s] playing the leading role[s]” (Pavis 290). Giacché la trama ruota sulla possibilità (o impossibilità) del libero agire, incarnata dall’antitesi ATTIVO/PASSIVO, preferisco ricorrere ad un termine neutro—personaggi—che rimandi, a livello quantitativo, alla ripartizione delle battute, piuttosto che alla loro funzione drammatica, aspetto a mio avviso assai più controverso. Queste quattro figure sono Hubert De Vere; il Barone De Mowbray; Geralda, che è vedova di Glanville e nipote di De Mowbray; e l’orfana Cerulia, adottata dall’umile pastore Eugene, defunto prima dell’inizio dell’azione scenica.

In una ripresa dell’antitesi GREAT/HUMBLE che ricordavo poco sopra, il nome proprio *Eugene* (εὐγενής in greco) significa colui che è ben nato, ha nobili natali. Nonostante la sua insistita rustica semplicità (con *diminutio* simile a quella usata per Geralda, la fanciulla è presentata come

“a maid unknown, unportion’d, | An humble rustic Orphan”, I, 98, a saldare inscindibilmente contesto sociale e familiare), anche Cerulia, a ben vedere, è figlia, seppur adottiva, di ‘colui che è di nobile stirpe.’ Il riconoscimento (*anagnorisis*) finale mancato del padre naturale de Mowbray non farà pertanto che confermare (e reiterare tragicamente) la natura aristocratica della giovane, già preannunciata dal nome del padre adottivo.

Nella dimensione mitologica dell’Arcadia distopica della Isle of Wight che ho ricostruito, Cerulia disegna un complesso intarsio metaletterario. In lei si coagulano i tratti “autobiografittizi” (Reynolds) della vittimizzata Frances—al tempo della scrittura giunta allo stremo delle forze, condannata ad una morte-in-vita a corte e tormentata a sua volta, in una personale *she-tragedy*, tra le forze contrastanti del servizio alla nazione da una parte e la sopravvivenza a quello stesso servizio dall’altra—e quelli dell’Ifigenia classica, il personaggio euripideo che riscosse enormi successi sui palcoscenici settecenteschi (Hall e Macintosh). Nell’universo semi-storico di *Hubert de Vere*—il cronotopo della vera Isle of Wight durante il regno del vero King John—Cerulia è l’unico personaggio ad avere un nome chiaramente non realistico, secondo una tradizione drammatica, a Burney ben nota (lo confermano proprio in quegli stessi mesi i *character sketches* per la bozza di *Camilla*), per cui un nome è metonimia, e dunque presentazione critica, del personaggio.

La significazione onomastica fa di Cerulia un personaggio assolutamente unico tra quelli immaginati da Burney: il suo nome, una sostantivizzazione dell’aggettivo *cerulean*, è un’astrazione che nega un’identità. Esso incarna in questo personaggio di vittima predestinata del destino e degli uomini una qualità naturale, un colore, solitamente associato al cielo o al mare. Di fatto, ‘Cerulia’ è quello che chiamerei un *a-name*, in una costruzione tra il sostantivo *name* and il prefisso privativo *a-*: Cerulia è la ‘senzaname’ (con conio parallelo a John Lackland). Ove tutti i personaggi delle tragedie di corte hanno nomi veri o plausibili (ad esempio Odo, Eltruda, Geoffry, lo Earl of Chester), il nome Cerulia incarna una qualità o, meglio, un’antonomasia.

Quello di Cerulia è un corpo impotente, agito, un contenitore umano priv(at)o di un’identità: essa è, letteralmente, un cadavere che cammina.

GIFFORD. Yes, she surpasses even De Mowbray’s views;
He meant her to ensnare the heart of Hubert;
But, lighter to allure, her own’s *enslav’d*. (I, 15; l’enfasi è mia)

La prossemica conferma e amplifica, transmodalizzandola, la subalternità di Cerulia, la sua remissività e subordinazione, significate dall'incapacità/impossibilità di muoversi liberamente sulla scena e, pertanto, di agire in propria persona: all'ossequio subalterno incipitario, veicolato da una genuflessione, "[*Cerulia*] *flies to meet [de Vere] but drops at his feet*" (II, 116), risponde un simmetrico corteo explicitario, già quasi funebre, a cui la fanciulla consegna la sua uscita dal dramma: "[*the shepherdesses*] *Exeunt, leading out and supporting CERULIA*" (V, 153).

L'a-identità della fanciulla e la sua vulnerabilità sono confermate a livello simbolico anche dal ricco reticolo metaforico usato per caratterizzare i personaggi, afferente ai campi semantici della flora e della fauna. Ove Hubert de Vere è paragonato, ad esempio, a un "red breast" e alla "Dove" (ovviamente, la *dove* divina), Cerulia è ridimensionata in una delicata "turtle dove". Se la fanciulla è fragrante "hawthorn", una delicata "rose", una "violet" odorosa, De Vere ricorda invece un solido ed imponente "beech tree" (rispettivamente I, 101; I, 103; II, 108). E la lista di questi paragoni naturali potrebbe continuare, ma mi limito a concluderla evidenziando la ricodificazione disforica del genere pastorale implicita all'inquietante—e prolettica—comparazione di De Vere con un "fierce wolf" e di Cerulia con "a tender lamb." Un paragone, questo, non certo rassicurante (dovremmo forse pensare a un agnello pasquale?), con rimandi all'archetipico sacrificio animale che tradizionalmente chiudeva le tragedie greche, compresa *Ifigenia di Tauride*. Sacrificio che Anna Beltrametti ha splendidamente definito un atto sospeso, in perenne, inestricabile aporia, tra "oblazione eroica" e "crimine politico," con una definizione che si attaglia molto bene—e questo poco sorprenda—anche a *Hubert de Vere*.

Sacrificio rituale e contemporanea tragedia dell'innocenza, dunque. Ombre e sopravvivenze di culti e riti che sembrano appartenere ad altrove lontani, o forse semplicemente rimossi e depotenziati attraverso la narrazione del mito o del para-mito. Altrove lontani e rimossi, appunto, come quelli dello spazio-tempo del dramma storico o degli *oriental plays* romantici (o, se per questo, anche del coevo romanzo gotico). La reificazione del personaggio di Cerulia, vittima inerme ed ubbidiente delle macchinazioni storiche, delle politiche familiari, delle convenzioni di genere, è preannunciata a livello ideologico proprio dalla strategia di a-nominazione scelta per lei da Burney, che de-umanizza il personaggio, assimilandolo a quel mondo naturale, destinato alla sopraffazione della

Storia e della cultura patriarcale, contro il quale tradizione, convenzione e apparati sociali entrano in un conflitto letale e ineluttabile.

Seguendo la costruzione archetipica proposta da Northrop Frye (Frye), in queste pagine va in scena la collisione distruttiva tra il Vegetable World e lo Human World. Il nome proprio Cerulia è dunque un significato gravato dal peso delle connotazioni sociali e simboliche del significante. È l'innocenza teorizzata da Frye sopraffatta dall'esperienza della Storia degli uomini. Un candore declinato, ancora una volta in conformità al genere e alle convenzioni, attraverso un'enfatizzata, immutabile verginità femminile, riprodotta dall'incipitario "artless virgin" (I, 99) fino all'explicitario "ever gentle virgin" (V, 156). Cosa rimane dunque nell'universo drammatico di *Hubert de Vere* della *sympathia* (σῦμπαῖ'θειᾶ), quel sentimento e quel consentire che rendono possibile la società umana e la rendono una buona società? E cosa rimane dell'estetica aristotelica della pietà e del terrore? Per quale personaggio e per quale destino fatale può provare compassione il pubblico? Per Gerarda? Oppure per De Vere? O forse per Cerulia?

Assenze sul palcoscenico

Segni vuoti: assenze, negazioni, transustanziazioni di vacanze verbali e identitarie si saldano sul bordo di quella cava fossa, scavata nel cimitero di campagna, evocata nel climax tragico di *Hubert de Vere*. L'ultimo movimento drammatico celebra un matrimonio parodico e inevitabilmente letale tra *eros* e *thanatos*, nel segno della tragedia gotica.

CERULIA. Next,—so the vision bid,
The stated space I mark'd, and hail'd my Grave!
[...]
Prostrate I fell; eager, I bared my breast,
And with the fresh damp mould I strew'd it o'er:
Thrice then I cried aloud: Inter this First!
Come, Hubert's spirit, come! Thou hast broke my heart,
Come, give it Sepulture!
[...]
I shriekt— I knelt— I prayed!—
Till, faint the dew of Death crept, clammy, o'er me
And Icicled my Heart: and There, even now,
Cold, cold it clings.
AGATHA. Oh most affrighting vision. (V, 151)

Crudelmente abbandonata da de Vere per onorare la promessa fatta originariamente a Geralda, in queste scene Cerulia narra alle pastorelle che si radunano intorno a lei la terribile visione—nientemeno che lo spirito di Hubert de Vere—apparsale dentro una tetra chiesa di campagna allo scoccare della mezzanotte, in una scena dal pathos fortissimo, grazie anche alla deissi evocativa. “These feeble hands must fashion my last home” (V, 150), narra con orrore la fanciulla: secondo l’ordine impartitole dalla terribile visione, la sventurata Cerulia dovrebbe infatti scavarsi la fossa a mani nude.

Nonostante a questa azione non venga data attualizzazione scenica (forse in ossequio alla tradizione classica, che prediligeva la sola narrazione di eventi sanguinosi), il racconto dell’ingiunzione dello spettro che ordina alla giovane di seppellirsi—da viva? da morta? tutto sommato, fa poi differenza?—in una cerimonia ritualistica imperniata sulla simbologia del tre è sconvolgente e, per dirla con Lotman, “esplosiva” (Lotman). Un episodio infernale, spaventoso, capace di disintegrare definitivamente l’Arcadia fittizia del dramma ed al tempo stesso di rappresentarne *il grado zero* (Barthes), l’epifania disforica, conseguente allo smascheramento finale della (tremenda) verità. Niente di idillico, né di idilliaco vi può essere per una figlia-donna-semplce fanciulla di campagna nel presente della Storia trasfigurato da passato del Mito. Tolti i pastori, tolto l’idillio, tolto l’amore falsamente bucolico, nel V atto l’Arcadia insulare di Burney, corrosa dall’interno, esplose nelle sue ambiguità. Rimangono solo tragedia e orrore.

CERULIA Three hideous Spectres that before me glar’d.
And thrice the torch was quench’d, and all was dark,
All deadly gloom: —all sound, all sight denied:
And thrice, by touch unseen, the taper blaz’d
Furious afresh, wav’d by the vision gaunt;
[...]
Thrice There I knelt; thrice call’d on Hubert’s name— (V, 150)

Tre: la simbologia fatale che domina la trama. Tre come due+uno, in un rimando al legame inscindibile di amore e morte che lega De Vere, Cerulia e De Mowbray da un lato e De Vere, Cerulia e Geralda dall’altro. Antitesi tragicamente mondana alla trinità divina, questo tre fatidico, numero rituale e simbolico al contempo, è il segno della rovina che aleggia su questa tragedia pastorale, su questa Arcadia disforica fatta di uno ieri che poi è un oggi.

Una morte, un'identità vietata, una voce narrante che si frange sulla soglia del dire e dell'essere, negati alla donna-fanciulla della natura. Segno denso e definitivo, la fossa cimiteriale evocata da Cerulia—vuota, ma al tempo stesso immaginificamente piena—diventa l'indice del *neverstage* burneyano, di quel palcoscenico fantasma così anelato, perennemente interdetto, eternamente inseguito. Un fantasma semiotico e al tempo stesso un segno potente a rappresentare quel vuoto e quell'assenza che racchiudono simbolicamente le stelle avverse di Cerulia, così come il destino teatrale della sua autrice, entrambe costrette, seppur in modi diversi, dalle convenzioni di genere e vincolate da claustrofobici legami familiari.

Nell'Arcadia disforica di *Hubert de Vere* il mito pastorale è ricondotto alla sua nuda essenza di mitologema culturale e la storia di Cerulia è smascherata come il perenne ritorno di un destino di sopraffazione e ingiustizia all'indirizzo di una fanciulla, vittimizzata e *mortificata*, che è innanzitutto una figlia. Non è un caso che Burney ammirasse Ann Radcliffe: la tomba spaventosa che Cerulia è incalzata a scavare come suo avello finale nel "Country Church Yard" (V, 146) da una "stern [...] white-clad "vision" (V, 150, 49) è l'ennesima declinazione, forse la più traumatizzante proprio perché mai portata sulle scene e quindi rimasta *intenzionale*, aleggiante nell'immaginazione dell'autrice, degli spazi claustrofobici e soffocanti—siano questi segrete, camere chiuse o carceri d'invenzione—del Gotico rivoluzionario di fine Settecento.



- * This project has received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under the Marie Skłodowska-Curie grant agreement No [892230].
- 1 Burney, *The Early Journals and Letters*, vol. I, 1-2. A seguire, i riferimenti ai 5 volumi de *The Early Journals and Letters* appariranno direttamente nel testo tra parentesi tonde, preceduti dall'abbreviazione EJJ, quindi dall'indicazione del volume in numeri romani e infine dalla paginazione in numeri arabi. In tutto l'articolo, la punteggiatura e la grafia usate nelle lettere di Burney seguiranno quelle scelte dai curatori, senza modernizzazioni o normalizzazioni.
 - 2 Burney, *Journals and Letters*, vol. XII, 966-70. A seguire, i riferimenti ai 12 volumi dei *Journals and Letters* di Burney appariranno direttamente nel testo tra parentesi tonde, preceduti dall'abbreviazione JJ, quindi dall'indicazione del volume in numeri romani e infine dalla paginazione in numeri arabi.
 - 3 La bibliografia degli scritti pubblicati da Burney all'epoca del testamento comprendeva i romanzi *Evelina, or the History of a Young Lady's Entrance into the World* (pubblicato anonimo nel 1778), *Cecilia; or, Memoirs of an Heiress* (pubblicato anonimo nel 1782), *Camilla; or a Picture of Youth* (1796) e *The Wanderer, or Female Difficulties* (1814). A questi si aggiunge *Memoirs of Dr Burney*, opera la cui attribuzione è più difficile da definire, come rilevato anche da Sabor ("Charles Burney, Frances Burney, and reciprocal silencing").
 - 4 Berkowitz ha trascritto una copia manoscritta di *Edwy and Elgiva*, ma la prima edizione critica (in copertina rigida) di tutte le opere teatrali è stata completata da Sabor solo nel 1995 ed è a questa che ci si rifà per la datazione più attendibile dei manoscritti (*The Complete Plays*). A seguire, tutte le citazioni da *Hubert de Vere* sono tratte da questa edizione, con il numero dell'atto indicato in numeri romani. Non esiste suddivisione in scene, quindi indicherò il numero di pagina della citazione per maggior chiarezza del riferimento bibliografico. In quegli stessi anni la drammaturgia di Burney iniziò a godere di una temporanea fortuna editoriale, con edizioni in broccia di *A Busy Day* (Wallace), a cui seguì l'adattamento di Coveney. A loro volta, *The Witlings* e *The Woman-Hater* sono stati ristampati in un'edizione a cura di Sabor e Sill. Una ristampa

- di *Edwy and Elgiva* nell'edizione di Sabor appare in *The Routledge Anthology of British Women Playwrights, 1777-1843*.
- 5 Lo OED ricorda che con il termine *drama* ci si riferisce soprattutto a *musical drama, tragic drama e melodrama*. La differenza con il lemma *play* è dunque evidente e, nel caso di Burney, a mio avviso chiaramente intenzionale. *Oxford English Dictionary*, s.v. “drama, n., sense 1.a”, aprile 2023. <https://doi.org/10.1093/OED/8153679573> .
 - 6 La potente connotazione di *vanity*, termine dal valore al tempo stesso epocale e interassiale, in grado di collegare la Bibbia, tanto amata dai Vittoriani, a significative eco di Samuel Johnson, amico di famiglia e mentore della giovane Burney, nonché autore del celebre componimento poetico *The Vanity of Human Wishes* (1748-9), emerge efficacemente anche nell'invocazione esplicitaria, dal tono quasi profetico, contenuta nell'ultimo paragrafo dell'ultima lettera di Burney: “vanity! all is Vanity!” (JL XII: 970).
 - 7 Ci scontriamo qui con un'inferenza critica non confermabile: nell'ottobre 1791 Burney scriveva infatti alla sorella Susanna “I have been going on with my third Tragedy” (JL 1: 72), ma senza esplicitare un titolo.
 - 8 Cfr l'importante lettera del 13 agosto 1779, in cui Burney si sforza, pur senza convinzione, di attuire il colpo inferto al suo orgoglio di teatrante in boccio: “when my two Daddys [intende il cosiddetto padre putativo Crisp e quello biologico, Charles Burney] put their Heads together to concert for me that Hissing, groaning, catcalling Epistle they sent me, they felt as sorry for poor little Miss Bayes as she could possibly do for herself.” La risposta di Crisp è sconcertante: “It was not *hard Fagging*, that produced such a Work as Evelina!— — it was the Ebullition of true Sterling Genius! you wrote it, because you could not help it!—it came, & so You put it down on Paper!— leave *Fagging*, & Labour, [...] Tis not sitting down to a Desk with Pen, Ink & Paper, that will command Inspiration” (EJL III: 352; enfasi nel testo). Evidentemente Crisp considerava la scrittura di una giovane autrice un flusso creativo spontaneo e naturale, piuttosto che quell'esercizio di costanza e applicazione tipico di un professionista della penna.
 - 9 “A composition intended to be set to music and sung; a song, lay; now, a short simple song; often used of the songs of birds, or applied depreciatively. “. *Oxford English Dictionary*, s.v. “ditty, n., sense 2.a”, July 2023. <<https://doi.org/10.1093/OED/6428222698>>.
 - 10 Per l'importanza del teatro non rappresentato (il cosiddetto teatro dell'immaginazione), mondo dalle contaminazioni e limitazioni del palcoscenico coevo, Wang; Burroughs.
 - 11 Uso *minimo* secondo l'accezione data a questo aggettivo dal formalismo, come ad esempio nella locuzione *fabula minima*. Rimando qui anche alle *einfache Formen*, le forme semplici analizzate da Jolles.



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Allen, Ralph G. "Kemble and Capon at Drury Lane, 1794-1802." *Educational Theatre Journal* 3, 1 (1971): 22-35.
- Atwood, Margaret. *The Handmaid's Tale*. London: Virago, 1986.
- Austen, Jane. *Northanger Abbey*. In *Northanger Abbey, Lady Susan, The Watsons, Sanditon*. A cura di James Kinsley e John Davie. Oxford: Oxford University Press, 2008, 1-188.
- Austin, J.L. *Come fare cose con le parole*. [*How to Do Things with Words* 1962]. Genova-Milano: Marietti, 2012.
- Barthes, Roland. *Il grado zero della scrittura*. [*Le degré zéro de l'écriture* 1953]. Torino: Einaudi, 2003.
- Beltrametti, Anna. "Ifigenia e le altre. Archetipi greci del sacrificio femminile o degli incerti confini tra sacrificio, oblazione eroica e crimine politico nella cultura ateniese del V secolo." *Storia delle donne*, 4 (2008): 47-69.
- Burney, Frances. *Diary and Letters of Madame d'Arblay, Author of Evelina, Cecilia, &c. Edited by Her Niece [Charlotte Barrett]*. 7 voll. London: Henry Colburn, 1846.
- . *A Busy Day*. A cura di Alan Coveney. London: Oberon Books, 1995.
- . *A Busy Day*. A cura di Tara Goshal Wallace. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1984.
- . *Camilla, or a Picture of Youth*. A cura di Edward A. Bloom e Lillian D. Bloom. Oxford: Oxford University Press, 1983.
- . *Edwy and Elgiva*. A cura di Miriam J. Berkowitz. Hamden, Conn.: Shoe String Press, 1957.
- . *Edwy and Elgiva. The Routledge Anthology of British Women Playwrights, 1777-1843*. A cura di Thomas C. Crochunis e Michael E. Sinatra. Abington-New York: Routledge, 2019.
- . *Journals and Letters of Fanny Burney (Madame d'Arblay)*. General Editor Peter Sabor. In 12 voll. Oxford: Oxford University Press, 1972-84.
- . *The Complete Plays*. A cura di Peter Sabor. In 2 voll. London: Pickering and Chatto, 1995.
- . *The Early Journals and Letters of Fanny Burney*. General Editor Lars E. Troide. In 5 voll. Oxford: Oxford University Press e McGill-Queen's University Press, 1988-2012.

- . *The Wanderer; or, Female Difficulties*. A cura di Margaret Anne Doody, Robert L. Mack e Peter Sabor. Oxford-New York: Oxford University Press, 1991.
- . *The Wiltings e The Woman-Hater*. A cura di Peter Sabor e Geoffrey Sill. Peterborough, Ontario: Broadview Press, 2002.
- Burroughs, Catherine B. *Closet Stages, Joanna Baillie and the Theatre Theory of British Romantic Women Writers*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997.
- Collier, William. *Poems on various occasions; with translations from authors in different languages*. ... By the Rev. W. Collier, ... In two volumes. ... Vol. 1, printed by G. Sidney; for Cadell and Davies; and Robson, 1800. Eighteenth Century Collections Online, link.gale.com/apps/doc/CW0112915087/ECCO?u=ed_itw&sid=bookmark-ECCO&id=33106f6d&pg=276. Consultato il 24 giugno 2023.
- Cox, Jeffrey e Michael Gamer (a cura di). *The Broadview Anthology of Romantic Drama*. Peterborough, Ontario: Broadview Press, 2003.
- Darby, Barbara. *Frances Burney Dramatist: Gender, Performance, and the Late Eighteenth-Century Stage*. Lexington: University Press of Kentucky, 1997.
- Davis, Tracy C. “‘Reading Shakespeare by Flashes of Lightening’: Challenging the Foundations of Romantic Acting Theory.” *English Literary History* 62, 4 (1995): 933–54.
- Delafield, Catherine. *Women’s Diaries as Narrative in Nineteenth-century Novel*. Farnham-Burlington: Ashgate, 2009.
- Delap, John. *Hecuba. A tragedy. As it is acted at the Theatre-Royal in Drury-Lane*. Printed for W. Smith, J. Exshaw, H. Saunders, W. Whitestone, W. Smith jun. J. Potts, and S. Watson, Booksellers, MDCCLXII. [1762]. *Eighteenth Century Collections Online*, link.gale.com/apps/doc/CW0113607878/ECCO?u=ed_itw&sid=primo&id=32f6fdbc&pg=5. Consultato il 24 luglio 2023.
- Donkin, Ellen. *Getting into the Act: Women Playwrights in London 1776–1829*. London-New York, Routledge, 1994.
- Doody, Margaret Anne. *Frances Burney: The Life in the Works*. New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 1988.
- Eco, Umberto. “La poetica dell’opera aperta.” In *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* [1962]. Milano: Bompiani, 2013, 31–60.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1957.
- Hall, Edith e Fiona Macintosh. *Greek Tragedy and the British Theatre 1660–1914*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Harman, Claire. “‘My Immense Mass of Manuscripts’: Fanny Burney as Archivist, Biographer and Autobiographer.” *Bulletin of the John Rylands Library* 90, 2 (Autumn 2014): 15–26.
- . *Frances Burney: A Biography*. London: Flamingo-Harper Collins, 2000.

- Hemlow, Joyce. *The History of Fanny Burney*. Oxford: Clarendon Press, 1958.
- Jolles, André. *I travestimenti della letteratura. Saggi critici e teorici (1897-1932)*. [Einfache Formen 1930]. A cura di Silvia Contarini. Milano: Bruno Mondadori, 2003.
- Jones, John Aveyrey e Peter Sabor. "Frances Burney's 'Legacy Duty Account' (1840)." *Eighteenth-Century Life* 46, 3 (September 2022): 1-9.
- Lotman, Jurij M. *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*. [Kul'tura e vzryv 1992]. Milano: Mimesis, 2022.
- Pavis, Patrice. *Dictionary of the Theatre. Terms, Concepts and Analysis*. Toronto-Buffalo Toronto University Press, 1998.
- Pawl, Amy J. "'And What Other Name May I Claim?': Names and Their Owners in Frances Burney's *Evelina*." *Eighteenth-Century Fiction* 3, 4 (1991): 283-300.
- Pedicord, Harry William. "Garrick Produces 'King John.'" *Theatre Journal* 34, 4 (1982): 441-49.
- Reynolds, Stephen. "Autobiografiction." *Speaker* 15, 366 (1906): 28, 30.
- Ritchie, Fiona e Peter Sabor. "Part of an Englishwoman's Constitution: Frances Burney, Sarah Harriet Burney, and Shakespeare." *Women's Writing* 28, 3 (2020): 320-33.
- . "Charles Burney, Frances Burney, and reciprocal silencing." In *Silence in eighteenth-century arts, history and philosophy. Proceedings of the International Society for Eighteenth-century Studies Early-Career Scholars Seminar in Viterbo, 2018*. A cura di Francesca Saggini; con Dan Poston e Adam Schoene. Paris: Honoré Champion. In corso di pubblicazione.
- . "Hubert de Vere." In Frances Burney, *The Complete Plays*. Vol. 2, *Tragedies*. London: Pickering and Chatto, 1995, 93-95.
- Saggini, Francesca. *Backstage in the Novel: Frances Burney and the Theater Arts*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2012.
- . *The Gothic Novel and the Stage: Romantic Appropriations*. London: Pickering and Chatto, 2015.
- Todorov, Tzvetan. *The Conquest of America: The Question of the Other* [1982]. Trad. Richard Howard. Norman: University of Oklahoma Press, 1999.
- Wang, Shou-Ren. *The Theatre of the Mind. A Study of Unacted Drama in Nineteenth-century England*. New York: St Martin's Press, 1990.