

L'attrice vittoriana tra *grande dame* e *new woman*.

Giovanna Buonanno
Università di Warwick

Questo contributo si propone di delineare l'immagine dell'attrice vittoriana secondo le linee indicate dalla storiografia teatrale anglo-americana più recente. In particolare intende richiamare l'attenzione su come l'impulso agli studi sulle attrici abbia portato a ridefinire il canone teatrale dell'Ottocento inglese e a diversificare la genealogia dell'attrice teatrale. La centralità dell'attrice regina, che possiamo definire *grande dame*, se viene da un lato confermata, dall'altro tende ad essere ridimensionata allo scopo di riportare alla luce il lavoro delle attrici minori che affiancavano le primedonne e rivalutare l'attività teatrale alla fine del secolo alla quale le donne diedero un contributo rilevante, purtroppo a lungo scarsamento documentato.

Gli studi sulle attrici, in particolare dell'età vittoriana, hanno ricevuto un grande impulso in questo ultimo decennio. Potrei fissare come punto di partenza di questo decennio di studi la biografia monumentale di Ellen Terry scritta da Nina Auerbach e pubblicata nel 1987, e come provvisorio punto di arrivo il 1995 che ha visto, nel giro di pochi mesi, la pubblicazione di due biografie di Elizabeth Robins, attrice americana tra le prime interpreti delle eroine ibseniane, attiva sulla scena inglese alla fine del secolo. Ellen Terry e Elizabeth Robins incarnano anche due modelli antitetici di attrice, rispettivamente di *grande dame* e *New Woman* tra i quali si può inscrivere la presenza delle donne nel teatro vittoriano.

L'attrice regina della metà del secolo si fa portatrice di ideali di riserbo e integrità morale ed è il corrispettivo della *lady* dei salotti alto borghesi. L'attrice nuova donna si afferma invece nell'ultimo decennio del secolo ed è il frutto, da un lato delle lotte emancipazioniste delle donne vittoriane che cercano di superare il modello della *perfect lady*, dall'altro è espressione del rinnovamento del teatro inglese che mira ad inserirsi in un ampio circuito di teatro d'arte e di teatro di idee alternativo al filone commerciale, secondo quanto avveniva nel resto d'Europa.

La crescente diffusione degli studi sulle attrici è da ricondurre all'interesse per il teatro sviluppatosi a partire dagli anni Ottanta nell'ambito dei Women's Studies. Una delle prime aree di indagine a suscitare interesse nei Women's Studies è stata quella della *cultural representation*. L'accento sulla forte connotazione di genere nel processo della visione e nella costruzione e fruizione di immagini nei media e nelle arti visive hanno influenzato anche la riflessione sul teatro e sulla presenza al suo interno del soggetto e del corpo femminile. Centrale è l'analisi dei

meccanismi della visione, dello sguardo e dell'oggetto della visione. Due saggi critici significativi per la centralità accordata alla fruizione di immagini e di corpi femminili da parte di un occhio maschile o che si suppone tale, sono stati pubblicati negli anni Settanta che, del resto, hanno visto, oltre alla diffusione dei Women's Studies anche quella dei Cultural Studies. Nel saggio *Ways of Seeing* del 1972 John Berger si sofferma sulla consapevolezza che la donna presa ad oggetto della visione dell' occhio maschile ha di sè al punto di diventare soggetto della visione di se stessa. Ciò produce uno sdoppiamento nella coscienza della donna che si vive allo stesso tempo come oggetto della visione altrui e della propria. Nel saggio *Visual Pleasure and Narrative Cinema* del 1975 Laura Mulvey analizza la presenza del corpo femminile nel cinema hollywoodiano e teorizza la centralità del *gaze*, ossia dello sguardo maschile che relega la donna al ruolo di oggetto della visione. Entrambi gli approcci critici riferiti rispettivamente alle arti visive e al cinema approdano in un secondo momento al teatro dove la prospettiva critica dei Women's Studies può dirsi essere più tarda, soprattutto per quanto attiene alla consapevolezza del carattere di genere della visione e della costruzione dello spettacolo. Le riflessioni di Berger e Mulvey rimandano comunque alla natura dell'attrice che diventa oggetto della visione del suo pubblico. Un punto di partenza si può rinvenire nel saggio di Nancy Reinhardt apparso nel 1981 in cui l'autrice invita le storiche del teatro a "riesaminare l'evidenza visiva delle rappresentazioni del passato" e ad analizzare la distinzione tra spazio centrale maschile e spazio periferico femminile nel teatro (Reinhardt 1981: 25-51).

L'interesse della critica femminista, volta a recuperare il lavoro delle donne nel teatro, si appunta sulle attrici in quanto è questo il mestiere teatrale nel quale le donne sono state più attive anche nei periodi in cui veniva loro interdetta la pratica teatrale. L'assenza delle donne dal teatro ufficiale si traduceva comunque in una forte presenza femminile nelle forme di spettacolarità più basse, delle quali esse hanno preservato una memoria storica o emotiva che si esprime in un linguaggio del corpo, alternativo alla superiorità del teatro di parola, anche quando le donne hanno fatto il loro ingresso nel teatro alto (Bassnett 1989).

L'interesse per la figura e l'ufficio dell'attrice in questi ultimi anni può anche essere ricondotto all'interrogarsi sul soggetto femminile e al tentativo di approfondire e proporre diverse forme di soggettività femminile da parte delle studiose femministe. L'identità nomade dell'attrice che si traduce in un nomadismo fisico e geografico soprattutto nell'Ottocento, dominato dalle compagnie di giro, che diventava nomadismo mentale e interiore legato al dover interpretare personaggi sempre diversi, contribuisce alla ricerca sull'identità femminile vista nella sua pluralità.¹ La riflessione teorica femminista sembra

1. Sono grata a Laura Mariani per aver stimolato la mia riflessione sull'attrice come soggetto nomade in occasione di un seminario da lei tenuto presso la

considerare centrale la molteplicità del soggetto che ha non poche analogie con l'ufficio dell'attrice. Come sostiene Donna Haraway, gli individui possono avere prospettive diverse a seconda dei momenti e delle diverse circostanze della vita e tale considerazione è alla base della definizione di femminismo proposta dalla studiosa:

Feminism is about the sciences of the multiple subject with at least double vision. Feminism is about a critical vision consequent upon a critical positioning in unhomogeneous gendered social space. (Haraway 1988: 589)

Juliet Blair afferma che l'attrice fonde sistemi di valori, esibendo in pubblico la sfera interpersonale privata delle donne solitamente nascosta in casa. L'attrice, il cui ufficio è quello di mostrarsi sotto le sembianze di donne diverse, di nazionalità, classe, e periodi storici diversi è costretta a mutare il suo aspetto esteriore e anche quello interiore. Il suo corpo diventa quindi il veicolo attraverso cui essa esperisce i personaggi e le reazioni del pubblico, della critica. Diventa così un'esperta sulle donne ma l'unico modo per ottenere questa competenza è interpretare sempre più donne:

One actress is therefore a host of informants on women. (Blair 1981: 205-206)

Se l'attrice riveste per la sua natura e il suo ufficio una centralità nella riflessione critica culturale, il tentativo di definire il suo status e la sua presenza nell'Inghilterra vittoriana è di particolare interesse. La figura dell'attrice vittoriana deve essere rapportata alla problematica immagine della donna vittoriana che se da un lato tende a essere imbrigliata nello stereotipo dell' 'Angel in the house', dall'altra mette continuamente in discussione la netta separazione tra la sfera pubblica e quella privata attraverso numerosi tentativi di intrusione nel pubblico, tradizionalmente assegnato agli uomini. In un importante studio sull'immaginario vittoriano Nina Auerbach sostiene che l' 'Angel in the house' non esaurisce il discorso sulla donna vittoriana che invece è forza creativa e minacciosa per l'universo patriarcale. Le energie represses della donna vittoriana tendono a confluire nell'aspirazione per molte donne a crearsi un'identità professionale. L'attrice costituisce un problema nel panorama delle donne alla ricerca di una professione perché essa propone un modello di femminilità

Scuola Estiva di Storia delle Donne tenutasi a Pontignano, Siena, nell'agosto 1996. Mariani incorpora nella sua riflessione sul travestitismo a teatro tra i due secoli le linee indicate da Rosi Braidotti (Braidotti 1994) sull'identità nomade del soggetto femminile che può essere eletta a cifra significativa dell'universo dell'attrice.

trasgressiva tale da renderla paragonabile ad una *public woman*. Come afferma Auerbach:

Acting was one of the few professions whereby a woman could transcend her prescribed social function of self-negating service to live out her own myth (...) while the use of the phrase "public woman" for performer and prostitute alike was a social liability, it endowed the actress with the fallen woman's incendiary glory without dooming her to ostracism and death. (Auerbach 1982: 205)

Un dato significativo è che a partire dagli anni Trenta e Quaranta del secolo scorso molte donne, pur non provenendo tradizionalmente da famiglie teatrali, sceglievano la professione teatrale e questa tendenza si accentuò sensibilmente verso la fine del secolo, dominato dalle cosiddette attrici intellettuali. Il teatro era per molte donne borghesi più appetibile di altre professioni quale quella della governante per la possibilità che esso offriva di mettere a frutto l'educazione e la cultura ricevuta in famiglia. Furono condotte vere e proprie battaglie morali contro le attrici, al fine di scoraggiare le giovani donne a intraprendere questo mestiere, come attesta la pubblicazione nel 1855 di un pamphlet dal titolo *An Appeal to the Women of England to Discourage the Stage* che, costruito come un sermone elenca i tutti i vizi legati alla pratica teatrale e mette in guardia dagli irreparabili danni che essa produce nelle giovani. Si può affermare che l'attrice nell'età vittoriana sfugge alle definizioni, come dimostra la palese difficoltà che i contemporanei incontravano nel definirla, proprio perchè essa incarna un modello di donna emancipata ma disdicevole secondo la morale comune. Il critico dell'*English Woman's Review* sintetizza così il paradosso dell'attrice:

la vita dell'attrice è agli occhi del mondo in gran parte una strana terra incognita popolata da fantasmi del male e da seducenti visioni di piacere e successo; come devozione all'arte di una donna di talento o come mezzo onesto e laborioso per guadagnarsi il pane la vocazione dell'attrice è compresa solo da pochi. (citato in Kent 1977: 94, traduzione mia).

Il tentativo da parte della cultura ufficiale di ignorare la presenza dell'attrice nella società è testimoniato anche dalla quasi totale assenza di figure di attrici nella ritrattistica femminile che pure era un genere diffuso nell'Ottocento. Come sottolinea Susan Casteras, ai numerosi ritratti di governanti, filatrici, insegnanti fa riscontro un unico ritratto dedicato ad un'attrice, colta anche in un momento di sconforto e solitudine, quasi a ricordare le difficoltà e i disagi della professione (Casteras 1987)². Tuttavia l'Inghilterra celebra le sue attrici come conferma

2. Si tratta del dipinto *The Poor Actress's Christmas Dinner* di J. Martineau.

l'enorme successo di critica e pubblico delle attrici regine. Il disagio provocato dall'attrice si coglie anche nell'ambiguità e nel fascino del personaggio dell'attrice nella letteratura, l'esempio più noto è in *Villette* di Charlotte Brontë con il personaggio di Vashti, la grande tragédienne che è agli occhi dell'eroina Lucy Snowe l'incarnazione di una figura demoniaca, negromantica ma che ha fattezze angeliche. E non è forse casuale che alla fine del dramma interpretato da Vashti cui Lucy assiste, il teatro venga avvolto dalle fiamme (la gloria incendiaria dell'attrice!). Nel romanzo di Geraldine Jewsbury *The Half-Sisters*, (pubblicato nel 1848 e seguito da una ristampa nel 1854, mai più pubblicato per oltre un secolo e riproposto solo nel 1994, nella collana Oxford World's Classics a ulteriore riprova del crescente interesse della critica per l'immagine dell'attrice ottocentesca anche nella letteratura) il modello di attrice è Bianca, per metà italiana, una donna volitiva e determinata che con le proprie forze si costruisce un'identità professionale e sembra realizzare pienamente il *self-help* vittoriano al contrario della sorellastra Alice che è invece lo stereotipo della perfetta lady vittoriana. Non è forse casuale che in entrambi i casi le due attrici si siano ispirate ad attrici straniere che riscuotevano grandi successi sulla scena inglese. Il modello per Vashti è infatti da rinvenirsi nell'attrice tragica francese Rachel, mentre per Bianca, Jewsbury si ispirò all'attrice americana Charlotte Cushman, probabilmente nel tentativo di stemperare la pericolosità del soggetto sociale dell'attrice conferendole tratti stranieri e talora esotici.

L'interesse per l'attrice vittoriana è favorito anche dalla notevole reperibilità di materiale che ne documenta la presenza nel teatro vittoriano. In quegli anni nasceva infatti il culto della personalità dell'attore culminato con la onorificenza conferita a Henry Irving nel 1894. Prima attrice nominata Dame of the British Empire fu May Whitty nel 1922, seguita due anni dopo da Ellen Terry che aveva condiviso con Irving le gloriose stagioni del revival shakespeariano al Lyceum Theatre. Il culto della personalità dell'attore contribuì alla produzione di un cospicuo corpus di scritti di attori e sugli attori, favorito anche dalla nascita di uno specifico pubblico di critici teatrali e appassionati *theatre-goers* che hanno lasciato resoconti dettagliati dell'attività teatrale a Londra e nelle province. Studiare il teatro vittoriano e le attrici vittoriane da una prospettiva Women's Studies ha significato pertanto rileggere l'interpretazione che i contemporanei diedero di esse, privilegiando il *critical positioning* di cui parla Haraway, rendendo conto cioè della esistenza materiale delle donne all'interno di un istituto fortemente gerarchico e patriarcale quale quello teatrale. Ciò è reso possibile dall'analisi condotta da molte studiose delle condizioni reali di lavoro tendenti a definire l'attrice vittoriana come *professional woman* a pieno titolo al di là della facile mitizzazione o della condanna dei contemporanei. Studi quali *Actresses as Working Women* tendono a fondare una storia sociale dell'attrice presentando nei dettagli le condizioni materiali di lavoro, le paghe, i contratti, i giorni lavorativi.

Questi studi consentono di superare la tendenza a costruire la storia delle attrici vittoriane come una 'pageant' di attrici regine che escludeva la materialità del teatro trascurando la rigidità dell'organizzazione dell'istituto teatrale. La nuova storiografia tende quindi, ponendo al centro l'attrice, a rileggere il teatro vittoriano da una prospettiva di genere, a studiare le attrici minori che animavano soprattutto il circuito provinciale, a considerare le pressioni che imponevano a molte attrici intorno alla metà del secolo l'assunzione di modelli di riserbo e di moralità. Sono gli anni in cui il teatro tende a diventare un intrattenimento borghese per cui sulle attrici di metà secolo pesa in maniera notevole la tendenza a riabilitare la professione. Questo processo passa soprattutto attraverso la scelta di repertorio. Singolare fu ad esempio la fortuna sulla scena inglese di Marguerite Gautier. Il dramma di Dumas figlio veniva regolarmente rappresentato in Francia e all'estero sin dal primo allestimento del 1852 ma in Inghilterra veniva rifiutato da tutte le attrici regine e circolava, a partire dal 1875 in una versione edulcorata dal titolo *Heartseases* per essere poi finalmente proposto nella versione originale solo nel 1880 da Sarah Bernhardt che ne fece uno dei suoi cavalli di battaglia sulla scena inglese. Si può affermare, pertanto, che il predominio della grande dame o della perfect lady di metà secolo viene ottenuto per esclusione, attraverso cioè l'eliminazione di ruoli ritenuti immorali. Negli anni Ottanta il modello della grande dame entra in crisi per una serie di motivi, come ad esempio la presenza, accanto alle attrici regine che formavano il canone, di una variegata schiera di attrici che si dedicavano ad un repertorio minore, quale il music-hall e i ruoli *en travesti*, ed animavano il circuito teatrale provinciale spesso assumendo responsabilità manageriali. È noto che l'Ottocento inglese è il secolo dell'"actor manager" come quello italiano è il secolo del capocomico, ma il lavoro delle donne alla guida di imprese e compagnie teatrali è attualmente ancora scarsamente conosciuto. Anche la presenza di attrici straniere che propongono un repertorio diverso mette in crisi il modello della grande dame e favorisce l'avvento della New Woman, vale a dire l'attrice intellettuale che si propone di rinnovare il repertorio standard, attraverso, ad esempio, il dramma sociale di Ibsen e ricercando anche spazi alternativi al circuito tradizionale del West End. Far confluire le attrici intellettuali nel modello della New Woman aveva per i contemporanei anche una connotazione negativa in quanto l'attrice intellettuale di fine secolo veniva facilmente investita degli attributi di isterismo e *nervosité* che già connotavano la nuova donna emancipata. La consapevolezza della centralità dell'attrice nel rinnovamento del teatro dell'Ottocento veniva comunque già espressa con acume da Rosamund Gilder a conclusione del suo libro sulla storia delle attrici dalle origini all'Ottocento pubblicato nel 1931. Il punto di arrivo della storia delle attrici è fissato da Gilder nel 1856, anno di morte della grande impresaria e attrice Lucy Vestris. Esso segna idealmente la fine della stagione pionieristica delle donne nel teatro e l'inizio della stagione delle vittorie,

gettando così una testa di ponte verso le spinte innovatrici di fine secolo e riconoscendo il ruolo attivo delle attrici al loro interno:

The tale of the pioneer women in the theatre comes to an end. In acting and playwriting, in management and direction, women had won an undisputed place upon the stages of the world. The day of innovation was over. The day of achievement was, and still is, at hand. (Gilder 1931)

Bibliografia

- Auerbach N., 1982, *Woman and the Demon: The Life of a Victorian Myth*, Harvard University Press, Cambridge MA.
- Auerbach N., 1987, *Ellen Terry: Player in Her Time*, Norton, New York.
- Bassenett S., 1989, "Struggling with the Past: Women's Theatre in Search of a History", *New Theatre Quarterly*, 5, pp. 107-112.
- Berger J., 1972, *Ways of Seeing*, Penguin, London.
- Blair J., 1981, "Private Parts in Public Places: The Case of Actresses", in S. Ardmer (ed.), *Women and Space*, Croom Helm, London.
- Braidotti R., 1994, *Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*, Donzelli, Roma.
- Bronte C., 1990, *Villette*, ed. M. Smith & H. Rosengarten, Oxford University Press, Oxford.
- Casteras S., 1987, *Images of Victorian Womanhood in English Art*, Associated University Press, Cranbury.
- Davis T., 1991, *Actresses as Working Women: Their Social Identity in Victorian England*, Routledge, London.
- Gardner V. and Rutherford S. (eds), 1992, *The New Woman and Her Sisters: Feminism and Theatre 1850-1915*, Harvester Wheatsheaf, London.
- Gates J., 1994, *Elizabeth Robins*, University of Alabama Press, Tuscaloosa.
- Gilder R., 1931, *Enter the Actress: The First Women in the Theatre*, Harrap, London.
- Haraway D., 1988, "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective", *Feminist Studies*, 19, pp. 579-599.
- Jewsbury G., 1994, *The Half-Sisters*, ed. J. Wilkes, Oxford University Press, Oxford.
- John A., 1995, *Elizabeth Robins: Staging a Life, 1862-1962*, Routledge, London.
- Kent C., 1977, "Image and Reality: The Actress in Society", in M. Vicinus (ed.), *A Widening Sphere*, Methuen, London.
- Mulvey L., 1975, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, 3, pp. 6-18.

Reinhardt N., 1981, "New Directions for Feminist Criticism in Theatre and the Related Arts", in E. Langland and W. Gore (eds), *A Feminist Perspective in the Academy: The Difference It Makes*, University of Chicago Press, Chicago.