

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Facoltà di Lettere e Filosofia

Corso di Laurea in Lingue e Letterature Straniere Moderne

ELIZABETH INCHBALD: DRAMMATURGA,
ROMANZIERA E CRITICA TRA TRADIZIONE E
SPERIMENTAZIONE

Testi di Laurea di
Barbara COLACE
Matricola N°. 402931

Relatore: Chiar.ma Prof.ssa Margaret ROSE

Correlatore: Chiar.ma Prof.ssa Anna ANZI

Anno Accademico 1997/1998

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
Facoltà di Lettere e Filosofia
Corso di Laurea in Lingue e Letterature Straniere
Moderne

ELIZABETH INCHBALD: DRAMMATURGA,
ROMANZIERA E CRITICA TRA TRADIZIONE E
SPERIMENTAZIONE

Tesi di Laurea di
Barbara COLACE
Matricola N°. 402931

Relatore: Chiar.ma Prof.ssa Margaret ROSE
Correlatore: Chiar.ma Prof.ssa Anna ANZI

Anno Accademico 1997/1998

INDICE

- Premessa	4
- Introduzione	5
- Capitolo I. Elizabeth Inchbald: una vita per il teatro	6
I.1. Una spettatrice entusiasta	6
I. 2. Dalla platea alle tavole del palcoscenico	8
I. 3. L'esordio come autrice teatrale	
I. 3. 1. Elizabeth Inchbald e la drammaturgia femminile del XVIII secolo	10
I. 4. Dall'esordio al successo	11
I. 5. Elizabeth Inchbald e il romanzo femminile del XVIII secolo	15
I. 6. Una scrittrice a tutto tondo: l'attività critica di Elizabeth Inchbald	36
- Capitolo II. <i>A Simple Story</i> , un contributo al dibattito "femminista"	40
II. 1. Genesi del romanzo	40
II. 2. Elementi storico-biografici del romanzo	44
II. 3. Miss Milner: un'eroina scomoda	48
II. 3. 1. L'irriverenza e il sarcasmo come sfida al patriarcato	49
II. 3. 2. Il fidanzamento come terreno di sfida	57
II. 4. Matilda e "l'importanza di una <i>proper education</i> "	67
- Capitolo III. <i>A Simple Story</i> un romanzo "teatrale"	81
III. 1. <i>A Simple Story</i> : "a work completely dramatic"	81
III. 2. Miss Milner e Miss Dorillon: due eroine "formed of the same matter and spirit"	91
III. 3. "A Simple Winter's Story"	100
III. 3. 1. Una storia invernale, forse	100
III. 3. 2. Il Tempo	101
III. 3. 3. Padri tirannici e vittime innocenti	104
III. 3. 4. La dignità esemplare delle madri	107
- Capitolo IV. <i>Nature and Art</i> : evoluzione giacobina delle tematiche "umanitarie" della drammaturgia inchbaldiana	110
IV. 1. Le commedie "umanitarie" di Elizabeth Inchbald	110
IV. 2. Costrizioni della composizione drammatica	120
IV. 3. Origine e sviluppo di <i>Nature and Art</i> nei turbolenti anni post-rivoluzionari	123

IV. 4. <i>Nature and Art</i> , romanzo <i>à la Rousseau</i> ?	128
IV. 5. Oltre "l'umanitarismo" delle commedie sentimentali	132
IV. 6. La vicenda di Hannah, amara denuncia della condizione femminile	140
- Conclusione	149
- Indice delle tavole	152
- Bibliografia	154

PREMESSA

Avvicinarsi al mondo letterario inglese tardo settecentesco attraverso la figura di Elizabeth Inchbald è stata un'esperienza nuova e, da un certo punto di vista, spiazzante; grazie ai testi di Inchbald e delle innumerevoli scrittrici coeve ho difatti scoperto un mondo del quale ignoravo non tanto l'esistenza quanto il valore.

Durante gli anni di formazione universitaria ho avuto l'opportunità di studiare l'evoluzione della letteratura britannica del diciottesimo secolo tramite l'analisi approfondita dei romanzi e delle opere teatrali dei maggiori autori britannici, ma sulla scrittura al femminile di quell'epoca non avevo appreso molto; i testi di critica letteraria includevano solo di rado dei paragrafi dedicati a questa realtà, inoltre essa veniva trattata sbrigativamente e descritta in maniera tutt'altro che invitante: le opere letterarie delle scrittrici del XVIII secolo venivano etichettate come esempi di una paraletteratura o tacciate di vacuo e lacrimoso sentimentalismo.

Esaminando i testi di Inchbald, e andando avanti nella ricerca a quelli di altre scrittrici settecentesche, mi sono resa conto di quanto fosse inadeguata questa valutazione e di quanto invece fosse ricco quel, per me nuovo, universo; al principio di questo percorso di ricerca scelsi di accostarmi alle opere di Elizabeth Inchbald in maniera diretta, senza filtri che potessero influenzare le mie prime impressioni, rimandando perciò ad un secondo tempo l'esame dei lavori critici su questa autrice quasi ignota. Leggendo *A Simple Story* e *Nature and Art* rimasi piuttosto sorpresa: non solo si trattava di opere letterarie qualitativamente alte e niente affatto svenevoli, ma esse contenevano tematiche e argomentazioni inaspettatamente coraggiose; in questi componimenti avevo colto una portata "rivoluzionaria" di cui però nei saggi di James Boaden, S. R. Littlewood, William McKee o Roger Manvell non ho trovato traccia. I nomi citati corrispondono agli unici studiosi che si siano occupati di Inchbald in modo approfondito: Boaden è autore di una biografia tanto dettagliata quanto prolissa; essa è una fonte importante poiché nella sua redazione egli ha potuto attingere direttamente ai diari e alla corrispondenza della scrittrice, documenti ora andati perduti oppure di difficile consultazione in quanto appartenenti a collezioni private, tuttavia si tratta di un'opera ferosa, in cui la voce moralista e paternalista del biografo interviene ripetutamente offrendo al lettore un resoconto parziale.

La ricostruzione biografica scritta da Littlewood nel 1921, così come le altre a seguire deriva largamente dai due volumi di James Boaden senza aggiungervi nulla di interessante. Una decina di anni più tardi William McKee ha redatto un saggio dedicato ai romanzi di Inchbald, ma anche in questo caso si tratta di un'opera non particolarmente significativa; è un testo datato in cui l'approccio analitico risente della prospettiva religiosa in cui si vuole interpretare la produzione romanzesca della scrittrice. Infine, in anni più recenti, Roger Manvell ha contribuito in maniera più convincente all'analisi dell'opera inchbaldiana con un testo in cui accanto alla ricomposizione della vita della scrittrice, ancora una volta ampiamente basata sul lavoro di Boaden, si è voluto affiancare una recensione dell'intera opera letteraria di Elizabeth Inchbald, senza tralasciare i testi composti per il teatro e l'attività critica da lei svolta. Nessuno dei testi elencati ha tuttavia evidenziato la potenzialità "rivoluzionaria" di una scrittrice di cui ho successivamente trovato conferma nei più recenti trattati critici, opera di studiosi particolarmente interessate alle scrittrici inglesi del passato; fondamentali in questo senso sono stati i saggi di Terry Castle, Eleanor Ty e Laura Bandiera, mentre autrici come Katharine Rogers, Jane Spencer, e Jane Todd mi hanno permesso da un lato di conoscere una realtà, quella della letteratura al femminile, sino a poco tempo fa a me quasi ignota, e dall'altro, malgrado abbiano affrontato l'opera di Inchbald solo tangenzialmente, mi hanno insegnato un metodo interpretativo basilare nella stesura del seguente elaborato.

INTRODUZIONE

Nella stesura di questa ricerca dopo una breve analisi generale dell'opera letteraria di Elizabeth Inchbald concentrerò la mia attenzione su quegli aspetti che più mi hanno colpito già a una prima lettura e che, considerato il periodo storico e sociale, ritengo particolarmente significativi. Nel primo capitolo intendo ripercorrere in una sorta di profilo biografico/letterario le tappe principali della vita di questa scrittrice cercando però di contestualizzare la sua attività di attrice, drammaturga, romanziera e infine critica teatrale, all'interno della realtà sociale e letteraria in cui Inchbald dovette muoversi e lottare. In un secolo caratterizzato, tra l'altro, da un atteggiamento discriminatorio nei confronti delle donne, in cui le probabilità di lavoro per esse si facevano sempre più esigue, la letteratura diventa uno dei possibili mezzi di sostentamento: il numero di scrittrici che si cimentano con il romanzo, "nuovo" genere letterario, aumenta di continuo, ma il confronto con i colleghi e le implacabili critiche che arrivavano da questi ultimi costringono le novelle letterate a nascondersi dietro l'anonimato o a giustificare con dichiarazioni dimesse la loro "intrusione" in un campo fino a quel momento di dominio maschile; si cercherà di capire come si sia dovuta muovere, all'interno della situazione testé descritta, Elizabeth Inchbald per affermarsi nel doppio ruolo di romanziera e autrice teatrale, e come sia riuscita a diventare la prima critica letteraria inglese, imponendosi in un mondo ancora ostico e pieno di pregiudizi quale era il teatro di fine Settecento.

Nel secondo capitolo si passerà all'analisi del primo romanzo di Elizabeth Inchbald: *A Simple Story*. Nell'introduzione a *Feminism in Eighteenth-Century England*, Katharine Rogers afferma "I have found some evidence of feminist feeling in practically all the innumerable women writers of the period, even the most timid and conventional"¹: dopo un riassunto della genesi del romanzo si presenteranno i suoi elementi storico-biografici, quindi obiettivo principale del nostro studio sarà verificare se l'affermazione di Rogers possa essere applicata anche a questa romanziera e individuare il suo eventuale contributo al dibattito profemminista promosso da letterate quali Mary Wollstonecraft, con la quale Elizabeth condivideva le simpatie per gli intellettuali radicali noti come "giacobini inglesi".

Obiettivo del terzo e del quarto capitolo sarà quello di valutare quanto e come l'esperienza di Inchbald nel campo della drammaturgia abbia influito nella redazione dei suoi due romanzi: *A Simple Story* e *Nature and Art*, e le eventuali interconnessioni tra questi testi e le sue opere teatrali. Le qualità drammatiche di *A Simple Story*, che furono evidenziate sin dalla sua prima edizione, verranno prima indagate attraverso un'attenta analisi della tecnica narrativa utilizzata, quindi si passerà, seguendo un'indicazione della stessa scrittrice, al paragone tra la protagonista del romanzo e l'eroina della sua commedia *Wives As They Were, and Maids As They Are*; infine, raccogliendo il suggerimento di alcuni studiosi, indagheremo sull'influenza di *The Winter's Tale* nella composizione di *A Simple Story*, un ascendente riconosciuto da più parti ma che tuttavia non è stato affatto scandagliato.

L'ultima parte sarà dedicata a *Nature and Art*, definito come il contributo di Elizabeth Inchbald al romanzo giacobino inglese; vedremo come i contenuti di quell'opera siano una sorta di evoluzione politica di molte delle tematiche "sociali" già presenti, anche se solo attraverso blande allusioni, nei testi composti per il palcoscenico. Il confronto tra il secondo romanzo di Inchbald e alcune delle sue commedie ci permetterà inoltre di evidenziare la cautela con cui questa autrice, nell'ambito teatrale, espresse il proprio dissenso con alcuni aspetti della società inglese di fine secolo e le motivazioni che la indussero a mitigare nei testi drammatici la portata rivoluzionaria del suo pensiero.

1. "Ho trovato tracce di sensibilità femminista in praticamente tutte le innumerevoli scrittrici del periodo, persino le più timide e convenzionali." Katharine M. Rogers, *Feminism in Eighteenth-Century England*, Brighton, The Harvester Press, 1982, p. 4.

I. ELIZABETH INCHBALD: UNA VITA PER IL TEATRO.

I. 1. Una spettatrice entusiasta

Elizabeth Simpson nacque il 15 ottobre 1753 da una famiglia di cattolici, proprietari di una piccola fattoria a Standingfield², un villaggio a circa sei miglia da Bury St. Edmunds nel Suffolk. In seguito alla morte del marito John, avvenuta nel 1761, fu compito della madre, Mary Rushbrook, occuparsi di Elizabeth e della numerosa prole; secondo la comune prassi dell'epoca, a differenza dei due figli maschi per la futura scrittrice e per le sue cinque sorelle non era stata prevista alcun tipo di educazione formale benché, come la stessa Elizabeth ebbe modo di rimarcare, esse dimostrassero di avere con le materie letterarie una maggiore dimestichezza:

it is astonishing how much all girls are inclined to literature, to what boys are. My brother went to school seven years, and never could spell. I and two of my sisters, though we never were taught, could spell from our infancy.³

Elizabeth trascorse l'adolescenza in un ambiente di provincia ma non privo di scambi culturali; il cerchio delle conoscenze nell'ambito della comunità cattolica era piuttosto ampio e comprendeva alcune delle famiglie altolocate della contea, inoltre, alla passione della ragazza per la lettura, si affiancava l'entusiasmo condiviso da tutta la famiglia per il mondo del teatro: Mary Rushbrook Simpson e i suoi figli difatti, erano assidui frequentatori della piccola sala di Bury St. Edmunds e, in occasioni speciali, anche del teatro di Norwich, allora gestito dall'attore Richard Griffith.

Elizabeth, avuta l'occasione di conoscere personalmente il capocomico, rimase oltremodo affascinata dall'uomo e dall'ambiente in cui lavorava e decise, insieme al fratello maggiore George, di entrare nella sua compagnia; per riuscire nel suo proposito e diventare così un'attrice, professione dalla quale sembrava essere esclusa a priori per via di un grave difetto di pronuncia, la ragazza era solita prendere nota di tutte le parole su cui la balbuzie la faceva incespicare per poi ripeterle sino a riuscire ad articularle senza difficoltà; la tenacia e la determinazione con cui Elizabeth affrontò questa sfida preannunciano quel temperamento deciso che l'autrice rivelerà in altri episodi della sua vita. Nell'aprile del 1770 George venne scritturato da Griffith; lo stesso anno Elizabeth, appena sedicenne, scrisse segretamente al direttore chiedendogli direttamente e senza esitazioni un ingaggio. Alla sua missiva ricevette una risposta garbata, piena di parole incoraggianti ma, com'era prevedibile, nulla di più concreto.

Nel frattempo quattro delle sorelle Simpson, dopo aver contratto matrimonio, si erano trasferite a Londra; nella primavera del 1771 Elizabeth le raggiunse nella capitale per una breve vacanza. Durante la sua permanenza l'aspirante attrice incontrò Joseph Inchbald colui che, da lì a un anno, sarebbe diventato suo marito; Inchbald era un attore di provincia piuttosto noto, sebbene non eccelso, appassionato di ritrattistica e, come lei, membro della comunità cattolica inglese. Nonostante avesse diciassette anni più di Elizabeth, Joseph manifestò immediatamente un certo interesse per giovane donna, mentre per lei l'ambizione principale, più che il matrimonio, rimaneva quella di recitare

2. Anche noto come Stanningfield.

3. "E' sorprendente quanto tutte le ragazze siano portate per la letteratura, rispetto ai ragazzi. Mio fratello è andato a scuola per sette anni e non ha mai saputo computare. Io e due delle mie sorelle, sebbene non ci sia mai stato insegnato, siamo in grado di leggere sin dalla nostra infanzia." Dalla pagina di uno dei diari di Elizabeth Inchbald inclusa insieme a numerose lettere in James Boaden, *Memoirs of the Life of Mrs. Inchbald*, London, Bentley, 1833, vol. I, p. 6. Le traduzioni, quando non diversamente specificato, sono nostre.

nel teatro di Norwich. Venuta a sapere che in quello stesso periodo Richard Griffith si trovava a Londra, Elizabeth si mise di nuovo in contatto con lui; egli si dichiarò disposto ad incontrarla e le concesse un appuntamento, ma quando ella vi si recò, accompagnata da una delle sorelle, dovette subire una seconda delusione, giacché Griffith non si presentò neppure.

Tornata a Standingfield per Elizabeth ricominciò la solita vita: dopo gli spettacoli dei palcoscenici londinesi che l'avevano tanto entusiasmata, tornò ad assistere agli allestimenti del teatro di Norwich, sempre sperando di essere prima o poi scritturata. Intanto iniziò uno scambio di lettere con Joseph Inchbald, corrispondenza che si protrasse per tutta l'estate e l'autunno del 1771; l'attore non perse l'occasione di riproporsi, ma ancora una volta Elizabeth declinò l'offerta:

In spite of your eloquent pen, matrimony still appears to
me with less charms than terrors⁴

Questa dichiarazione di ripugnanza nei confronti del matrimonio è piuttosto interessante poiché, mentre l'ambito coniugale veniva generalmente considerato il solo spazio in cui una donna potesse, e dovesse, realizzare tutti i suoi desideri, il pensiero di Elizabeth si colloca, rispetto a questo argomento, in maniera singolare riflettendo un amore per la propria indipendenza che caratterizzerà non solo le scelte personali, ma anche la sua carriera di drammaturga.⁵

Qualche mese dopo il ritorno da Londra di Elizabeth avvenne il tanto agognato incontro con Griffith, ma ancora una volta si risolse in un nulla di fatto; in seguito all'ennesima frustrazione delle sue ambizioni teatrali, la giovane donna trascorse un periodo di profondo sconforto in cui unico sollievo erano lo studio e la stesura del diario⁶ in cui annotava con meticolosa precisione tutto ciò che la riguardava. Ben presto Elizabeth si risollevò dall'abbattimento che inizialmente l'aveva vinta; ancora decisa a farsi strada nel mondo del teatro e consapevole del fatto che rimanendo a Standingfield non avrebbe ottenuto niente, decise di scappare e andare a cercare fortuna a Londra: il 10 aprile 1772 lasciò alla madre una lettera in cui le chiedeva perdono per il suo gesto azzardato e abbandonò per sempre la casa di famiglia.

Giunta nella capitale Elizabeth evitò accuratamente le zone in cui vivevano le sorelle poiché, oltre a temere la possibilità di essere rispedita a casa, si era ripromessa di contattarle solo dopo aver trovato un ingaggio. L'impatto con la metropoli si rivelò tutt'altro che positivo: William Hogarth⁷, nella prima tavola della serie *Harlot's Progress*, ha ben descritto quali fossero i pericoli in cui poteva incorrere una giovane di provincia appena arrivata in città; anche Elizabeth in un paio di occasioni fu vittima delle morbose attenzioni di alcuni loschi figure, dai quali tuttavia riuscì fortunatamente a fuggire.

Trovato alloggio in una locanda presso Holborn Bridge⁸, Elizabeth prese l'abitudine, durante il giorno, di restare nella sua stanza a studiare i ruoli femminili di *The Grecian*

4. "Malgrado l'eloquenza della vostra penna, il matrimonio mi appare ancora privo di attrattive più che di orrori", si veda Boaden, op. cit., vol. I, p. 15.

5. Si veda I.4.

6. Delle numerose pagine dei diari tenuti da Elizabeth Inchbald oggi è rimasto ben poco: molte furono perse prima durante i numerosi spostamenti da una città all'altra, quando recitava nelle compagnie itineranti, poi nei diversi traslochi che Inchbald, ormai drammaturga affermata, fece durante il suo soggiorno londinese. Il materiale sopravvissuto, oltre a quello inserito da Boaden nei due volumi della biografia citata, è conservato presso la Folger Shakespeare Library, Washington, D.C., mentre il "Victoria and Albert Museum" possiede parte di una corrispondenza privata.

7. William Hogarth (1697-1764), pittore e incisore inglese, noto per i suoi ritratti di gruppo e per le serie satiriche sulla società contemporanea. Autore di *Analysis of Beauty*, un trattato sull'analisi della bellezza. Nella prima tavola della serie citata, Hogarth ritrae il momento dell'arrivo a Londra di una giovane di campagna; la ragazza, sotto gli sguardi lascivi di due ospiti della locanda presso la quale si è fermata la diligenza, viene avvicinata da una vecchia mezzana.

8. Oggi Holborn Circus.

*Daughters*⁹, *Othello*¹⁰, *The Wonder*¹¹, *The Devil to Pay*¹², *The Tempest*¹³, e di concentrare le sue ricerche di lavoro la sera, quando era certa di non imbattersi in alcun conoscente. Finalmente, cinque giorni dopo il suo arrivo a Londra, Elizabeth riuscì ad incontrare Thomas King¹⁴, un attore della compagnia del Drury Lane con il quale aveva tentato più volte di parlare; il colloquio con King e la speranza di essere scritturata grazie ad una sua intercessione, la animarono tanto da convincerla a riprendere i contatti con le sorelle; fu proprio a casa di una di loro che, il 22 maggio del 1772, incontrò un'altra volta Joseph Inchbald. Dopo aver superato l'infatuazione giovanile per Griffith, Elizabeth non aveva avuto, nonostante le numerose proposte¹⁵, alcuna esperienza sentimentale significativa. Quando Inchbald le si propose nuovamente Elizabeth accettò di sposarlo: il 9 giugno 1772 un sacerdote cattolico celebrò le loro nozze e il giorno seguente, secondo la consuetudine dell'epoca, il matrimonio venne nuovamente officiato con rito protestante; la sera stessa Elizabeth Inchbald si recò a teatro a vedere il marito recitare nella parte di Oakley in *The Jealous Wife*¹⁶.

I. 2. Dalla platea alle tavole del palcoscenico

Poiché Joseph aveva un impegno professionale a Bristol, quella fu la meta della luna di miele degli Inchbald e nella medesima città avvenne il debutto teatrale di Elizabeth: il 4 settembre 1772 la compagnia itinerante di cui Joseph faceva parte mise in scena *King Lear*¹⁷, l'attore salì sul palcoscenico nelle vesti dell'anziano re, mentre alla futura drammaturga venne affidata la parte di Cordelia.

Con l'apertura della nuova stagione teatrale gli Inchbald vennero chiamati in Scozia dal manager teatrale West Digges¹⁸, con il quale lavorarono sino al 1776 recitando a Edimburgo, Glasgow, Greenock, Aberdeen, Dundee, Dumfries, di questa compagnia faceva parte anche una vecchia conoscenza di Elizabeth: Richard Wilson, uno degli attori del piccolo teatro di Bury che lei aveva conosciuto prima della sua partenza per Londra. Durante la sua prima tournée Elizabeth interpretò ruoli importanti come Cordelia, Anna Bolena nell'*Henry VIII*¹⁹, Calpurnia, Lady Anne in *Richard III*²⁰ e Desdemona, alternati a semplici apparizioni: comparve nel ballo in maschera di *Romeo and Juliet*²¹, fu una strega nel *Macbeth*²² e una delle donne di malaffare nella *Beggar's Opera*²³. Nelle varie città

9. *The Grecian Daughter* (1772), dramma di Arthur Murphy (1727-1805).

10. *Othello* (1602-4), tragedia di William Shakespeare (1564-1616). Per le date di composizione delle opere di William Shakespeare abbiamo seguito le indicazioni di Melchiori, in Giorgio Melchiori, *Shakespeare. Genesi e struttura delle opere*, Roma-Bari, Laterza, 1994, pp. 23-25.

11. *The Wonder: a Woman Keeps a Secret* (1714), commedia di Susanna Centlivre (1667?-1723). Una delle più celebri commediografe di inizio secolo, tra le sue opere più note si ricordano: *The Gamester* (1705), *The Platonic Lady* (1706), *The Busy Body* (1709), *A Bold Stroke for a Wife* (1718).

12. *The Devil to Pay*, di Theophilus Cibber (1703-1758).

13. *The Tempest* (1611), opera di Shakespeare.

14. Thomas King (1730-1804), attore inglese, membro della compagnia del Drury Lane.

15. Tra queste vanno segnalate anche quelle tutt'altro che galanti di James Dodd, cui la ragazza reagì gettandogli addosso un catino d'acqua bollente. James Dodd (1734-1796), attore e membro della compagnia del Drury Lane, di cui era entrato a far parte nel 1765 dopo l'apprendistato in diversi teatri di provincia.

16. *The Jealous Wife* (1761), opera di George Colman (1732-1794), drammaturgo e direttore del Covent Garden dal 1768 al 1774, nel 1777 acquistò il Little Theatre in the Hay.

17. *King Lear* (1605-1606), tragedia scespiriana.

18. John Dudley West Digges (1720-1786), attore e manager teatrale. Dopo l'apprendistato nei teatri di Dublino lavorò a Edimburgo e a Londra.

19. *Henry VIII* (1613), dramma storico di Shakespeare.

20. *Richard III* (1592-1594), tragedia shakespeariana.

21. *Romeo and Juliet* (1592-94). tragedia lirica di Shakespeare.

22. *Macbeth* (1606), tragedia shakespeariana.

23. *The Beggar's Opera* (1728). celebre ballad-opera" di John Gay (1685-1732). Per l'elenco completo delle parti interpretate da Elizabeth in questo periodo, da lei stessa stilato, si veda Boaden, op. cit., vol. I. p 50

scozzesi in cui la compagnia si spostò, spesso viaggiando in condizioni assai disagiate, Elizabeth riuscì ad ottenere un certo successo: il pubblico femminile di Dumfries, dopo averla vista recitare la parte di Lady Jane Gray, pretese che fosse lei e nessun'altra ad interpretare *Jane Shore*²⁴, l'eroina dell'omonima tragedia di Nicholas Rowe.²⁵

In quegli anni Elizabeth Inchbald iniziò a pensare di scrivere commedie: considerando la possibilità di adattare per il pubblico inglese i testi di drammaturghi stranieri, si accinse a studiare il francese; parallelamente cercò di colmare le lacune della sua scarsa educazione leggendo e prendendo appunti dettagliati su tutto ciò che colpiva il suo interesse. La vita matrimoniale era scandita da frequenti liti causate dalla gelosia di Joseph, ma anche dal desiderio di indipendenza mostrato da Elizabeth: la donna difatti rivendicava con insistenza il diritto di utilizzare a suo piacimento il denaro da lei guadagnato proponendo al coniuge, in contrapposizione alla legge allora vigente secondo la quale tutte le proprietà di una donna sposata spettavano al marito²⁶, una divisione dei beni.

In seguito ad un diverbio, avvenuto durante una rappresentazione, tra l'attore e il pubblico²⁷, Joseph ed Elizabeth Inchbald decisero di abbandonare la compagnia di Digges e la Scozia: il 7 luglio 1776 partirono per la Francia dove, secondo le loro intenzioni, si sarebbero dovuti trattenere per un anno; poiché dopo undici settimane i coniugi rimasero senza denaro furono costretti a tornare in Gran Bretagna e a cercare immediatamente un nuovo contratto. La coppia cercò lavoro in varie città quali Brighton, Londra e Chester; Elizabeth si rivolse nuovamente a Griffith e in seguito a Wilson, ma essi non riuscirono a procurare loro nessun ingaggio.

A metà ottobre, dopo un periodo di indigenza che aveva costretto i due a saccheggiare un campo di rape per sfamarsi, Elizabeth e il marito vennero finalmente chiamati dal manager Joseph Younger a Liverpool, per interpretare rispettivamente Giulietta e Romeo. Nella stessa compagnia erano stati scritturati sia John Philip Kemble²⁸ che William e Sarah Siddons²⁹, tra loro ed Elizabeth nacque un rapporto di amicizia destinato a durare quasi mezzo secolo. Sarah ed il fratello incoraggiarono gli studi della loro nuova amica e la sostennero nei suoi primi sforzi letterari: nel febbraio del 1777 Elizabeth iniziò la stesura di un romanzo, ovvero della prima versione di quello che diversi anni più tardi sarà pubblicato con il titolo *A Simple Story*³⁰.

Gli Inchbald, i Siddons e John Philip Kemble si trovarono nuovamente a lavorare insieme a Manchester, durante il tempo libero, che erano soliti trascorrere insieme passeggiando o discutendo di letteratura, tra Kemble ed Elizabeth si stabilì un legame particolare: Elizabeth non era del tutto indifferente al fascino dell'attore e anch'egli sembrava provare per lei della tenerezza, ciononostante il loro legame rimase sempre entro i limiti dell'affetto platonico e anche dopo essere rimasta vedova Elizabeth attenderà

24. Si veda la tavola 2.

25. Nicholas Rowe (1674-1718), tragediografo assai popolare che inaugurò la cosiddetta "she-tragedy". *Jane Shore* (1714), insieme a *The Fair Penitent* (1703) e *Lady Jane Gray* (1715), è un esempio di queste tragedie a protagonista femminile.

26. Questa situazione verrà modificata solo nel 1881, con il Married Women's Property Act.

27. Il pubblico del XVIII secolo era assai diverso da quello contemporaneo: rumoroso e spesso distratto, era solito contestare agli attori tutto ciò che non era di suo gradimento. In particolare modo erano temuti gli occupanti dei posti in galleria poiché erano noti, oltre che per gli schiamazzi, per la loro abitudine di gettare sulla platea bucce di arance e oggetti vari. A questo proposito si veda Charles Beecher Hogan, *The London Stage 1776-1800. A Critical Introduction*, London and Amsterdam, Southern Illinois University Press, 1968, p. cxcix.

28. John Philip Kemble (1757-1823). Dopo diverse esperienze nella provincia, esordì al Drury Lane nel 1783, passò poi al Covent Garden segnalandosi come uno dei maggiori interpreti dei testi di William Shakespeare.

29. William Siddons, attore, e la moglie Sarah Kemble (1755-1831), figlia dell'attore Roger Kemble e sorella di John Philip. Dopo un lungo tirocinio in provincia nel 1782 fu scritturata da R. B. Sheridan per il Drury Lane e ricevette immediati consensi affermandosi soprattutto come attrice shakespeariana. Nel 1802 passò al Covent Garden dove recitò al fianco del fratello.

30. Per maggiori particolari sulla genesi di *A Simple Story* e per l'analisi approfondita del testo rimandiamo ai capitoli II e III.

invano una sua dichiarazione. Qualche mese dopo le loro strade si divisero: Kemble e i Siddons andarono a Liverpool mentre gli Inchbald si recarono a Canterbury, dove recitarono per due mesi; in questa città Elizabeth conobbe Thomas Holcroft³¹ che diventerà il suo consigliere letterario.

Il 16 agosto 1777 Elizabeth e il marito ricevettero una lettera dal noto impresario del teatro di York: Tate Wilkinson³², in quella città, dove Elizabeth ritrovò Sarah Siddons e John Philip Kemble, gli Inchbald rimasero per un paio di anni ottenendo diversi riconoscimenti. Elizabeth continuò a coltivare la sua passione per la letteratura e a lavorare al suo romanzo sino a quando, il 6 giugno 1779, la tranquillità della sua esistenza venne bruscamente interrotta dalla morte di Joseph, avvenuta in seguito a un attacco cardiaco: "Began this year a happy wife - finished it a wretched widow!"³³

Affinché rimanesse nella compagnia di York, ad Elizabeth venne offerto un salario di una ghinea e mezzo a settimana, ma trovandosi ora nella necessità di pensare da sé al proprio sostentamento, l'attrice iniziò a lavorare incessantemente ad alcuni progetti letterari che le avrebbero permesso, se fossero andati a buon fine, di incrementare entrate: portato a termine il romanzo iniziato due anni prima, nell'ottobre 1779 Elizabeth mandò il manoscritto ad un amico perché intercedesse presso l'editore Stockdale, ma questo primo tentativo di vedere pubblicata la sua opera fallì.³⁴

Mentre si trovava ancora a York, nel settembre 1780, Elizabeth Inchbald ricevette una lettera da Londra: era di Thomas Harris, dal 1767 direttore del Covent Garden, che le chiedeva di entrare nella sua compagnia. Nonostante la paga offertale fosse inferiore a quella del teatro di York, Elizabeth decise di partire pronta ad affrontare un pubblico, quello dei teatri della capitale, ben più esigente di quello di provincia cui era abituata e, il 3 ottobre 1780, esordì nella parte di Bellario, personaggio femminile travestito da paggio, in *Philaster*³⁵ di Beaumont e Fletcher.

I. 3. L'esordio come autrice teatrale

All'arrivo di Elizabeth Inchbald nella capitale i teatri cui il Licensing Act del 1737 aveva concesso l'autorizzazione a rappresentare drammi erano il Drury Lane, il Covent Garden e, solo nel periodo estivo, il Little Theatre Haymarket³⁶, gestiti rispettivamente da Richard Brinsley Sheridan³⁷, Thomas Harris³⁸ e George Colman³⁹, negli anni successivi

31. Thomas Holcroft (1745-1809), drammaturgo e romanziere. Nonostante le umili origini, Holcroft si applicò nello studio autodidatta delle lingue e della musica. Dopo aver calcato le scene per alcuni anni, iniziò a scrivere testi teatrali e nel 1778 la sua prima commedia, *The Crisis*, venne presentata al Drury Lane. Durante la sua permanenza a Parigi come corrispondente per il *Morning Herald*, assistette a una replica di *Marriage de Figaro*, che in seguito riscrisse per il pubblico londinese con il titolo *Follies of the Day*. Il suo più grande successo teatrale fu *The Road to Ruin* del 1791.

32. Tate Wilkinson (1739-1803), attore e manager di teatri di provincia. Dopo alcune esperienze come attore diresse il circuito teatrale di York, che includeva anche Hull e Leeds, per circa trent'anni, ottenendo diversi successi e lanciando attori poi diventati assai celebri come Sarah Siddons e John Philip Kemble.

33. "Iniziato quest'anno come sposa felice, finito come vedova sconsolata", si veda Boaden, op. cit., vol. I, p. 104.

34. Cfr. II. 1.

35. *Philaster* (1608?), di Beaumont e Fletcher. Cfr. tavola 3.

36. Grazie alla licenza concessa dal Lord Chamberlain, cui spettava anche il compito di effettuare un controllo su ogni nuova opera teatrale presentata al pubblico, questi teatri venivano riconosciuti come Theatres Royal.

37. Richard Brinsley Sheridan (1751-1816), drammaturgo e membro del Parlamento. Tra le sue opere teatrali ricordiamo la sua prima commedia *The Rivals*, *The Duenna*, un dramma d'intrigo, le commedie *A Trip to Scarbrough*, *The school for Scandal* (1777), *The Critic* e *Pizarro*, adattamento da un testo di Kotzebue. Dal 1776 al 1809 fu titolare della licenza per il Drury Lane, teatro che fece demolire nel 1792 per riedificarlo con una capienza raddoppiata.

38. Thomas Harris (177?- 1820), impresario teatrale Gestì il Covent Garden insieme a Colman sino al 1774, quando quest'ultimo se ne andò per dirigere l'Haymarket durante la stagione estiva.

39. Cfr. L. 2., nota 15.

al suo debutto, all'impegno preso con Harris l'attrice alternò la collaborazione, durante la stagione estiva, con la compagnia dell'Haymarket. Questo non fu un periodo di grandi riconoscimenti per Elizabeth: i critici non mancavano di sottolineare i suoi difetti di recitazione e sempre più spesso, esclusa la messinscena di *The Belle's Stratagem*⁴⁰ in cui interpretò Lady Touchwood, apparve in ruoli minori o come semplice comparsa; comunque l'esperienza quasi decennale fatta prima con le compagnie itineranti, poi con quelle dei teatri londinesi, fu decisiva per la formazione della drammaturga poiché le permise di conoscere direttamente e in maniera approfondita i meccanismi del mondo teatrale: "she had trained herself to be a playwright, by watching rehearsals and productions and audiences night after night, seeing what worked and what did not."⁴¹ Nella valigia con cui era arrivata a Londra, difatti, oltre ai suoi effetti personali Elizabeth custodiva due manoscritti: la prima stesura del suo romanzo e il canovaccio di una farsa che desiderava proporre a uno degli impresari menzionati affinché venisse rappresentata; l'autrice riuscirà a realizzare i suoi progetti solo qualche anno più tardi: il 23 giugno 1784 al Little Theatre, Haymarket venne messa in scena *The Mogul Tale*, dando inizio a quella che si rivelerà una fulgida carriera di drammaturga, cui si affiancheranno le attività di romanziere e critica teatrale: nel quarto di secolo che andò dal 1780 al 1805 Inchbald scrisse, tra farse, commedie, adattamenti dal francese e dal tedesco, ventuno opere drammatiche, pubblico due romanzi e, fra il 1807 e il 1811, curò l'edizione di tre raccolte teatrali⁴². Per comprendere a pieno il valore del percorso letterario di Inchbald, e prima di analizzare l'intero corpus delle sue opere, cercheremo di contestualizzare la sua attività nel più ampio cerchio della letteratura femminile della Gran Bretagna settecentesca.

I. 3. 1. Elizabeth Inchbald e la drammaturgia femminile del XVIII secolo

In un'epoca caratterizzata dal conservatorismo dell'ordine patriarcale, che relegava le donne all'angusto spazio domestico, le letterate costituivano per quel sistema una sorta di sfida: pubblicando le loro opere o, nel caso delle drammaturghe, facendole mettere in scena, esse oltrepassavano i limiti imposti al loro sesso: per questa scelta di "esporsi" al pubblico le scrittrici erano vittime di continui attacchi da parte dei reazionari, i quali diffondevano innumerevoli pregiudizi che finivano con il mettere in discussione, oltre alla qualità delle loro opere, la moralità delle loro autrici. Ciononostante l'affermazione dell'autrice professionista è uno dei fenomeni centrali del secolo: come afferma Dale Spender, nella premessa al suo saggio *Living by the Pen*, "While many changes took place in the eighteenth century, two are of primary concern (...): the emergence of the novel, and the establishment of the professional woman writer."⁴³

Janet Todd collega questo evento al continuo calo, nel corso del secolo, delle possibilità occupazionali per le donne: "writing for publication, especially fiction, was one of the growth industries at a time when more traditional female occupations from millinery to midwifery were being appropriated by men."⁴⁴ In effetti, durante il

40. *The Belle's Stratagem* (1780), commedia di Hannah Cowley (1743-1809). Drammaturga e poetessa, la sua prima opera fu *The Runaway*, messa in scena nel 1776 al Drury Lane, dove furono prodotte pure *Who's the Dupe*, una farsa del 1779, la tragedia *Albina* (1779) e l'interludio *The School for Eloquence* (1780).

41. "Si era preparata per diventare una drammaturga osservando prove, rappresentazioni e gli spettatori sera dopo sera, notando ciò che funzionava e ciò che non funzionava." Ellen Donkin, *Getting into the Act*, London, Routledge, 1995, p. 120.

42. Si vedano rispettivamente i paragrafi I. 4., I. 5. e I. 6.

43. "Dei numerosi cambiamenti che ebbero luogo nel diciottesimo secolo, due sono di primario interesse (...): la comparsa del romanzo e l'affermazione della scrittrice professionista", Dale Spender, *Introduction: A Vindication of the Writing Woman*, in Dale Spender (ed.), *Living by the Pen. Early British Women Writers*, New York, Teachers College Press, 1992, p. 1.

44. "Scrivere per la pubblicazione, in particolare la novellistica, era una delle crescenti industrie in un periodo in

Settecento, molti di quegli impieghi che sino ad allora erano stati appannaggio delle donne divennero una prerogativa maschile; per coloro che appartenevano alle classi sociali più basse rimanevano poche alternative: fare la commessa, la domestica oppure, in casi disperati, come dimostrò Inchbald con la vicenda di Hannah⁴⁵ protagonista femminile di *Nature and Art*, entrare nel giro della prostituzione: "few are the modes of earning a subsistence and those very humiliating"⁴⁶, dunque l'attività letteraria diventa una importante opportunità di guadagno, almeno per le donne appartenenti alla classe medio-alta giacché per quelle di umili origini, a parte rare eccezioni⁴⁷, la mancanza di una minima preparazione culturale rendeva questo campo inaccessibile. Va tuttavia sottolineato che anche l'educazione impartita alle borghesi o alle aristocratiche non era finalizzata ad alcun insegnamento professionale; poiché era uso che denaro e proprietà venissero trasmessi ai figli maschi, per una ragazza l'unica speranza di raggiungere una certa sicurezza economica risiedeva nell'accasarsi con un buon partito o nella generosità di una anziana ricca parente che la scegliesse come dama di compagnia. L'istruzione offerta dalle "boarding schools", certamente non paragonabile a quella prevista per gli uomini, comprendeva lezioni di musica, danza, disegno e ricamo, ovvero quelle materie tradizionalmente considerate adatte a mettere in evidenza le "natural doti femminili". Thomas Gisborne, in *An Enquiry Into the Duties of the Female Sex*, sosteneva che compito dell'educazione delle donne fosse quella di arricchire "the mind with useful and interesting knowledge suitable to their sex"⁴⁸, gli intellettuali contemporanei insistevano molto sulla questione di ciò che era o non era "adatto" a una donna: il latino, la storia, la matematica, materie base dell'istruzione classica destinata agli uomini, non erano considerate discipline appropriate alla formazione di una fanciulla. Esempio è il caso di Hannah More⁴⁹, che fu costretta dal padre a interrompere lo studio della matematica perché aveva dimostrato verso questa scienza un'attitudine considerata "unfeminine".⁵⁰

cui le più tradizionali occupazioni femminili, dalla modisteria all'ostetricia, stavano diventando proprietà degli uomini." Janet Todd, *The Sign of Angelica: Women, Writings and Fiction. 1660-1800*, London, Virago Press, 1989, p. 1.

45. Nel romanzo la tragica storia di questa donna diventa, come vedremo in IV. 6., il pretesto per una intensa denuncia da parte di Inchbald delle ingiustizie provocate da un sistema sociale sessista e bigotto.

46. I modi per guadagnarsi da vivere sono pochi e molto umilianti", Mary Wollstonecraft, *Thoughts on the Education of Daughters* (1786), in Janet Todd (ed), *A Wollstonecraft Anthology*, Cambridge, Polity Press, 1989, pag. 33. Mary Wollstonecraft (1759-1797), romanziera. Oltre all'opera citata ricordiamo: *A Vindication of the Rights of Men* (1790), *A Vindication of the Rights of Woman* (1792). Tra i romanzi più noti: *Mary: A Fiction* (1788) e *The Wrongs of Woman, or, Maria*, romanzo non terminato e pubblicato postumo dal marito, William Godwin.

47. Uno di questi rari esempi fu Ann Yearsley (1756-1806), poetessa di umili origini, ribattezzata "Lactilla" o "the poetical milkwoman", poiché come lattai si era in principio guadagnata da vivere. Grazie all'interessamento di Hannah More riuscì a fare pubblicare la sua raccolta di poesie *Poems on Several Occasions* (1784). In seguito Yearsley accusò More di avere, con delle correzioni improprie, rovinato alcune delle sue poesie e di essersi impadronita dei guadagni ricavati, la lite portò alla fine di questa collaborazione. Yearsley, senza il patrocinio di More, non riuscì più a raggiungere il successo letterario né con *Earl Goodwin*, una tragedia messa in scena nel 1789, né con il romanzo *The Royal Captives* (1795). Yearsley aprì una biblioteca a Bristol Hot wells, ma anche questo progetto fallì. La poetessa morì dimenticata da tutti.

48. La mente con una conoscenza utile e adatta al loro sesso", Thomas Gisborne, *An Enquiry Into the Duties of the Female Sex* (1797). New York, Garland 1974, pp. 58-59.

49. Hannah More (1745-1833), autrice di poesie, romanzi, opere teatrali. Nei suoi drammi combina sentimento e intenti moralistici; le opere teatrali più note: *The Inflexible Captive* (1774), una tragedia romana; *Percy* (1778), un dramma gotico; *The Fatal Falsehood* (1779) e i *Sacred Dramas* (1782), basati su storie tratte dal Vecchio Testamento. Tra le opere di intento politico si ricordano: *Slavery* (1778), in cui attacca l'ingiustizia, *Strictures on the Modern System of Female Education* (1799); *Thoughts on the Importance of the Manners of the Great* (1788). Nel pamphlet *Village Politics* (1793) critica le parole d'ordine dei radicali, incoraggiando la sottomissione a Dio e al governo. In *The Cheap Repository Tracts* (1795-8) propone degli esempi per l'edificazione dei poveri. L'ultima sua opera importante: *Moral Sketches* (1819).

50. Questo termine fu utilizzato, come vedremo nel paragrafo I. 6., anche da Boaden a proposito del lavoro di Inchbald come critica teatrale.

Durante la seconda metà del secolo nelle "boarding schools" vennero introdotte altre discipline quali storia, geografia, francese, grammatica, scrittura, che permisero alle donne delle classi più elevate di ottenere una conoscenza più ampia, nondimeno, come sostiene Eva Figes, "they were educated purely and simply to meet the rising expectations of domestic life."⁵¹ Gli intellettuali contemporanei ritenevano questo avanzamento un eccezionale risultato: Johnson, parlando del sorprendente "progress made of late years in literature by the women", sosteneva di ricordare quando "a woman who could spell a common letter was regarded as all accomplished; but now they vie with the men in everything."⁵² Questa ottimistica affermazione era in effetti assai lontana dalla realtà; le discriminazioni cui le donne erano soggette includevano molti dei possibili campi d'interesse: la pittura era considerata un'arte praticabile anche dalle donne finché si limitava al dipingere paesaggi o tessuti, mentre la ritrattistica non era ritenuta altrettanto adatta giacché, come sostenne Johnson: "public practice of any art (...) and staring in men's faces is very undelicate in a female"⁵³; dunque è di nuovo questa dimensione "pubblica" a suscitare il biasimo degli esponenti della società maschilista. Virginia Woolf nel saggio *A Room of One's Own*⁵⁴, si interroga sul motivo per cui, all'interno dei diversi generi letterari, poche furono le donne che si occuparono di drammaturgia o di poesia; secondo la scrittrice gli inevitabili impegni domestici e il peso del giudizio altrui costituiscono la causa principale di quanto da lei rilevato. Il rischio di compromettere la propria reputazione pendeva in particolare sulle teatranti poiché esse a ciò si aggiungeva il fatto che proponendosi come drammaturghe, le donne stavano entrando per la prima volta in un campo che sino alla seconda metà del XVII secolo era stato territorio esclusivamente maschile: "when woman started writing for the theatre, no matter how innocuous the material, male critics were quick to sense that something slipping out of their control."⁵⁵ Dopo l'apertura dei teatri alle attrici avvenuta con la Restaurazione, fu Aphra Behn⁵⁶ ad inaugurare l'attività di autrice teatrale, in cui fu successivamente affiancata da Mary

51. "Venivano educate solo ed esclusivamente per venire incontro alle crescenti aspettative della vita domestica", Eva Figes, *Sex and Subterfuge: Women Writers to 1850*, London, The Macmillan Press, 1982.

52. "Progresso compiuto negli ultimi anni dalle donne in letteratura" (...) "una donna che poteva sillabare una comune lettera veniva considerata assai istruita, mentre ora esse rivaleggiano con gli uomini in tutto", James Boswell, *Life of Johnson*, London, Oxford University Press, 1960, pag. 979.

53. "La pubblica pratica di qualsiasi arte (...) e il fissare il volto degli uomini, è molto indelicato in una donna", Boswell, op. cit., pag. 625.

54. Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, London, The Hogarth Press, 1959.

55. "Quando le donne iniziarono a scrivere per il teatro, per quanto innocua fosse la sostanza, i critici si resero immediatamente conto che qualcosa stava sfuggendo al loro controllo." Donkin, op. cit., p. 38.

56. Aphra Behn (1640-1689), una delle più prolifiche scrittrici del periodo della Restaurazione, oggi ricordata soprattutto per il suo romanzo *Oroonoko* (1695). Autrice di una quindicina di opere tra commedie di intrigo e tragicommedie avventurose, scrisse poesie e traduzioni. Il suo maggior successo fu *The Rover* (1677-1681), ma ricordiamo anche *The Forced Marriage* (1670), *The Dutch Lover* (1676), *The Revenge* (1680), *The False Count* (1681) e la tragedia *Abdelazar* (1676).

Pix⁵⁷, Delarivière Manleys⁵⁸, Catherine Trotter⁵⁹, e Susanna Centlivre.⁶⁰ Eccetto Thomas Betterton⁶¹ che, come testimoniano le numerose espressioni di riconoscenza manifestate da queste autrici nelle premesse alle loro opere, accolse benevolmente il loro contributo alla drammaturgia augustea, l'opinione generale era tutt'altro che favorevole. Questa ostilità si manifestò nei numerosi epiteti con cui una drammaturga rischiava di essere etichettata: "libertine, whore, hussy, harlot, amazon"⁶² e, come sostiene Ellen Donkin, nasceva dal fatto che "playwriting, as a profession, violated all the rules of conduct. It conferred on woman a public voice. It gave them some control over how women were represented on stage. It required that they mingle freely with people of both sexes in a place of work that was not the home"⁶³

Dal 1718, data dell'ultima opera di Centlivre, per ritrovare un gruppo di drammaturghe altrettanto significativo⁶⁴ occorre attendere la seconda metà del XVII secolo, durante la sua gestione del Drury Lane, difatti, c'era stata da parte di David Garrick⁶⁵ un certo impegno volto a produrre i testi di varie autrici: dal 1747 al 1776, su un totale di centoventotto produzioni, nove furono allestimenti di drammi ad opera di scrittrici, un numero indubbiamente esiguo ma che acquista un certo significato se messo a confronto con le uniche tre opere femminili proposte nel medesimo periodo al Covent Garden. La sollecitudine di Garrick, a dire il vero, non era certo disinteressata: arricchire continuamente il repertorio del proprio teatro con nuove composizioni era un vantaggio innanzitutto per l'accorto impresario, poiché gli permetteva di assicurarsi una costante presenza di pubblico; inoltre queste autrici erano legate all'attore da una profonda gratitudine che impediva loro di porre ogni resistenza alla sua abitudine di manipolare a proprio piacimento i testi prescelti.

57. Mary Pix (1666-1720?), drammaturga. La sua prima opera, *The innocent Mistress*, andò in scena nel 1697 al Little Lincoln's Inn Fields. Dell'anno successivo è *The Deceiver Deceived*, cui seguì la tragedia *Queen Catharine* e, nel 1699, *The False Friend*.

58. Delarivière Manley (1663-1724), romanziera, giornalista e drammaturga. Celebre è la sua autobiografia *The Adventures of Rivella* (1714). Nel 1696 al Drury Lane venne messa in scena la sua prima commedia *The Lost Lover; or, The Jealous Husband*, ma il grande successo arrivò qualche mese più tardi con la tragedia *The Royal Mischief*. Nel 1705 pubblicò *The Secret History of Queen Zarah and the Zarazians*, romanzo politico. Altre opere: la tragedia *Almyna*, presentata al pubblico dell'Haymarket l'anno seguente; la raccolta di lettere *The Lady's Pacquet Broke Open, Secret Memoirs and Manners of Several Persons of Quality, of Both Sexes, From the New Atlantis, Memoirs of Europe, The Poker of Love*.

59. Catherine Trotter (1679-1749), filosofa, poetessa e drammaturga. Nel 1695 il Drury Lane mise in scena il suo primo dramma: *Agnes de Castro*. La tragedia *The Fatal Friendship*, venne invece presentata tre anni dopo al Lincoln's Inn Fields. A questa opera seguirono: *Love at a Loss* (unico lavoro comico dell'opera drammatica di Trotter), *The Unhappy Penitent*, *The Revolution in Sweden*.

60. Cfr. I. 1., nota 10.

61. Thomas Betterton (1635?- 1710), attore e manager teatrale, sotto la cui direzione lavorò il gruppo nato dalla fusione tra le due compagnie del King's Men e dei Duke's Men. In seguito a degli screzi con Christopher Rich, direttore del Drury Lane, Betterton se ne andò e, insieme ad altri attori, iniziò a recitare nella sala del Lincoln's Inn Fields sino al 1705, quando si trasferì nel nuovo teatro, l'Haymarket. In seguito al secondo incendio che distrusse completamente l'Haymarket, Betterton si riunì a Rich nella direzione del Drury Lane.

62. "Libertina, sguadrina, donnaccia, meretrice, amazzone", Donkin, op. cit., p. 20. Sull'accezione negativa del termine "amazzone" si veda l'episodio del "masquerade" contenuto in *A Simple Story*, commentato in II. 3. 2.

63. "La drammaturgia, come professione, violava tutte le regole di condotta. Essa conferiva alle donne una voce pubblica. Dava loro un certo controllo sul come le donne venivano rappresentate sulle scene. Richiedeva che esse si mescolassero liberamente con persone di entrambi i sessi in un luogo di lavoro che non era la casa" Donkin, op. cit., p. 18.

64. In questo intervallo di tempo si collocano le opere di Eliza Haywood ma, considerata l'esiguità di drammaturghe in questo lasso di tempo, la sua rimane una figura d'eccezione.

65. David Garrick (1717-1779), attore. Dopo un clamoroso debutto al Goodman's Field, teatro londinese privo di licenza, venne ingaggiato dal Drury Lane dove rimase, prima come semplice commediante, poi come manager, sino al 1776. Durante la sua carriera trentennale Garrick portò avanti un programma di riforma del teatro inglese che andava dalle regole della recitazione alla scenotecnica. Fu anche drammaturgo.

Venuto a mancare Garrick, drammaturghe quali Hannah Cowleys⁶⁶ e Hannah More⁶⁷, cresciute sotto la sua ala protettrice, furono private di una figura guida che né Sheridan, né Colman o Harris sembravano decisi a sostituire. Delle nuove autrici che si cimentarono con la drammaturgia nell'ultimo ventennio del secolo solo Inchbald riuscì ad affermarsi con una lunga e riconosciuta carriera e senza l'aiuto di un "pigmaliione": Sophia Lee⁶⁸, dopo l'enorme successo della sua prima commedia *The Chapter of Accidents*, andato in scena nel 1780 all'Haymarket, decise di ritirarsi dall'attività teatrale per dedicarsi esclusivamente alla "boarding school" in cui aveva investito tutto il denaro guadagnato; mentre Fanny Burney⁶⁹ vide rappresentata solo una delle nove opere teatrali che, oltre ai romanzi per i quali è tutt'oggi ricordata, ebbe modo di comporre. Elizabeth Inchbald, dunque, riuscì in un'impresa in cui molte delle sue colleghe fallirono; fattori determinanti di questo suo esito furono la forza di volontà, il profondo senso di indipendenza che sempre la contraddistinse e, non ultimo, la posizione di vantaggio da cui, in quanto attrice, partiva.⁷⁰

I. 4. Dall'esordio al successo

Sin dal suo arrivo al Covent Garden, Inchbald aveva mandato, sotto lo pseudonimo di Mrs. Woodley, il manoscritto della sua prima farsa a Harris e successivamente, non avendo ricevuto risposta dal primo, a George Colman; sarà solo quattro anni più tardi, quando Elizabeth la ripropose a Colman rivelandogli di esserne l'autrice, che *The Mogul Tale, or A Peep into a Planet* venne presentata al pubblico del Haymarket.⁷¹ Colman, nella lettera con cui annunciò all'autrice che le avrebbe comprato la breve composizione, ne profetizzò il successo:

I wish to have the farce completed as soon as possible. The idea is droll, as well as temporary, and, with a little care, I think it can't fail. Success attend it!⁷²

La farsa trovava ispirazione nell'imperversare della moda per i palloni aerostatici: in essa un dottore, un ciabattino e sua moglie, partiti da Londra in mongolfiera, atterrano nel serraglio del Gran Mogol; questi, per divertirsi alle loro spalle, si finge un tiranno assetato di sangue, mentre i tre inglesi, convinti in questo modo di scampare alla sua furia, fingono rispettivamente di essere un ambasciatore, il papa in persona e una suora. Fu soprattutto il ciabattino travestito da papa, con battute come la seguente, a suscitare l'ilarità del pubblico

Please your Mogulship, I will talk to her in private - perhaps I may persuade her to comply with your princely desires, for we Popes have never any conversation with women except in private.⁷³

66. Cfr. I. 3., nota 39.

67. Si veda I. 3. I., nota 48.

68. Sophia Lee (1750-1824), figlia di John Lee, attore e manager del Bath Orchard Street Theatre.

69. Fanny Burney (1752-1840), ottenne un immediato successo con il suo primo romanzo, *Evelina, or, A Young Lady's Entrance into the World*, scritto nel 1775 e pubblicato anonimo tre anni dopo. A questo seguirono *Cecilia, or, Memoirs of an Heiress* (1782); *Camilla, or, A Picture of Youth* (1796) e *The Wanderer, or Female Difficulties* (1814).

70. Cfr. I. 3., nota 40.

71. La farsa andò in scena il 6 luglio 1784.

72. "Vorrei ricevere il più presto possibile la farsa completata. L'idea è amena, come pure contemporanea e, con un po' di impegno, penso che non potrà fallire. Il successo l'attende!", si veda Boaden, op. cit., vol. I, p. 185.

73. "Se Sua Eminenza il Mogol permette, le parlerò in privato - forse potrò persuaderla a soddisfare i vostri principeschi desideri, poiché noi papi non sosteniamo mai alcuna conversazione con le donne se non in privato", si veda Inchbald, *The Mogul Tale*, in Paula R Backsheider (ed.) *The Plays of Elizabeth Inchbald*, New York and

Inchbald inserisce l'elemento del cattolicesimo, presente, come vedremo in II. 2., anche nel primo romanzo di Inchbald, all'interno di un contesto comico, facendo leva sullo spirito antipapista del pubblico. Questa prima opera, che permise ad Elizabeth Inchbald di guadagnare cento ghinee, ottenne il clamoroso esito previsto da Colman e venne perciò riproposta per dieci giorni di fila, un numero di repliche allora considerevole; Inchbald apparve in scena nei panni di una delle mogli del Mogol, ma nessuno, ad eccezione di Colman, sapeva che lei era anche l'artefice di quello scritto.

Il fatto che Elizabeth, in accordo con l'impresario, avesse deciso di tenere nascosta la propria identità di autrice, costituisce un elemento significativo che rimanda al timore, ancora una volta determinato dai pregiudizi con cui si valutava la scrittura femminile, di vedere giudicata la propria opera non per le sue qualità intrinseche ma, come affermò Hannah More, in relazione al proprio sesso:

in the judgement passed on her performances, she will have to encounter the mortifying circumstance of having her sex always taken into account, and her highest exertions will probably be received with the qualified approbation, *that it is really extraordinary for a woman*⁷⁴

Nei confronti di queste letterate i critici assumevano a volte un piglio di eccessiva indulgenza e di paternalistica disponibilità, ma più spesso avevano un atteggiamento di rifiuto, Susanna Centlivre ne raccontò un esempio:

A Story which my Bookseller, that printed my Gamester, told me, of a spark that had seen my Gamester three or four times, and lik'd it extremely: Having bought one of the Books, ask'd who the Author was, and being told, a Woman, threw down the Book, an put up his Money, saying, he had spent too much after it already, and was sure if the Town had know that, it wou'd never have run ten days.⁷⁵

L'editore delle opere di Centlivre aveva scelto di pubblicarle anonime per proteggere il suo investimento, cinquanta anni dopo Inchbald e Colman effettuarono, almeno per l'esordio della drammaturga, la medesima scelta.

Incoraggiata dall'esito di *A Mogul Tale*, Elizabeth tornò nuovamente da Harris per proporgli un altro testo, ma questi, come era accaduto per la prima opera, non mostrò alcun interesse: la scrittrice non demorse e tentò un'altra volta con Colman; la risolutezza di Elizabeth è assai diversa dall'atteggiamento mostrato da Hannah Cowley che, nella dedica a Garrick inserita nella premessa a *The Runaway*, scrisse:

Had you rejected me, when I presented my little Runaway, depressed by the refusal, and all confidence in myself destroyed, I should never have presumed to dip my pen again⁷⁶

London, Garland Publishing, 1980, vol. I.

74. "Nel giudizio espresso sui suoi lavori, ella dovrà imbattersi nella mortificante circostanza di vedere sempre preso in considerazione il proprio sesso e i suoi più alti risultati saranno probabilmente ricevuti con il qualificato giudizio, "che è davvero straordinario per una donna", Hannah More, *Strictures on Female Education* (1799), Oxford and New York, Woodstock Books, 1995, vol. I, p. 13.

75. "Una storia che il mio libraio, il quale stampo il mio Gamester, mi ha raccontato di un damerino che aveva visto *Gamester* tre o quattro volte e lo aveva estremamente apprezzato: avendone comprato uno dei volumi, chiese chi fosse l'autore e venendogli risposto "una donna", gettò il libro, raccolse il suo denaro dicendo che per esso aveva già speso abbastanza ed era certo che se la città lo avesse saputo, non sarebbe mai andato in scena per dieci giorni." L'aneddoto, raccontato da Centlivre nella prefazione di *The Platonic Lady*, è citato in Cheryl Turner, *Living by the Pen: Women Writers in the Eighteenth-Century*, London, Routledge, 1992, p. 46.

76. "Se voi mi aveste rifiutato, quando vi presentai la mia piccola Runaway, depressa dal rifiuto e distrutta in me ogni fiducia, non avrei mai più intinto la penna." Si veda Hannah Cowley, introduzione a *The Runaway*, in Frederick Link (ed.), *The Plays of Hannah Cowley*, New York and London, Garland Publishing, 1979, vol. 1.

Inchbald invece non si fermò al primo rifiuto dando un altro esempio della perseveranza che caratterizzava la sua personalità: ella rivelò a Colman di essere l'autrice di un'altra commedia che gli aveva inviato senza firmarsi; il manager si precipitò a cercare il testo e dopo averlo letto si dichiarò pronto a proporre al pubblico londinese anche questo lavoro. Unico ostacolo era la mancanza di un titolo, cui egli rimediò prontamente con un gioco di parole:

DEAR MADAM,
The licenser⁷⁷ wants a title for your play:
I have thought of a whimsical one, that I think will
not displeas you; and, if you will favour me with
a call about eleven in the forenoon to-morrow
or next day, "I'll Tell You What!"⁷⁸

Per la seconda volta un'opera inizialmente ignorata, trovò spazio sul palcoscenico dell'Haymarket dopo la scoperta, da parte dell'impresario, che Elizabeth Inchbald ne era l'autrice: nel 1785 Colman allestì *I'll Tell You What*, una commedia d'intrigo accolta con il plauso non solo del pubblico ma anche della critica che la paragonò al capolavoro di Sheridan, *The School for Scandal*, questa commedia rese a Inchbald trecento sterline, denaro che, rispetto agli anni di privazioni conosciuti col marito, le permise di avere una vita più sicura dal punto di vista economico. Nello stesso anno Elizabeth completò un nuovo testo: *Appearance is Against Them*, in cui una serie di situazioni comiche gira attorno ad uno scialle misteriosamente scomparso; il testo non incontrò l'approvazione di Colman, perciò Inchbald lo presentò a Harris.

La libertà con cui Elizabeth Inchbald si muove rivolgendosi ora ad un impresario, ora all'altro, contraddistinguerà l'intera carriera della drammaturga, evitando di collaborare esclusivamente con un manager, la scrittrice riuscì a sottrarsi a quel rapporto di mecenatismo con cui Garrick aveva legato a sé le autrici da lui prodotte: mentre quelle furono costrette ad adattare le loro opere secondo le indicazioni dell'attore, Elizabeth fece leva sulla rivalità esistente tra Harris e Colman per piazzare le sue opere senza dover scendere a compromessi. I primi tentativi di vendere i suoi drammi ai due direttori, avevano mostrato alla drammaturga quanto fosse probabile che ciò che veniva rifiutato da uno, potesse andare bene all'altro, senza per questo dover apportare altri cambiamenti se non quelli imposti dal gusto del pubblico.

I precedenti trionfi delle commedie di Inchbald convinsero Thomas Harris, meno disposto di Colman a rischiare su un autore che non gli offrisse qualche garanzia, a mettere in scena il testo che ora gli era stato sottoposto: il 22 ottobre 1785 *Appearance is Against Them* venne presentato al pubblico del Covent Garden e si rivelò un nuovo successo. Il buon esito della commedia indusse George Robinson, l'editore che si occuperà regolarmente di stampare quasi tutte le opere di Inchbald, ad acquistarne i diritti per la pubblicazione

Il lavoro seguente fu *The Widow's Vow*, adattamento di *L'Heureuse Erreur*, una commedia di successo attribuita al drammaturgo francese Patrat⁷⁹, Colman, cui Inchbald aveva fatto leggere il manoscritto, ne colse subito le potenzialità:

DEAR MADAM,

77. Prima che qualsiasi nuova opera venisse messa in scena il manoscritto doveva essere sottoposto all'attenzione del Lord Chamberlain, cfr. I. 3, nota 35.

78. "Cara signora, il censore vuole un titolo per la vostra commedia: io ne ho immaginato uno bizzarro, che credo non vi dispiacerà; perciò, se mi vorrete favorire con una vostra visita alle undici circa della mattina di domani o del giorno seguente, "Ve lo dico io!", Boaden, op. cit., vol. I, p. 200. Per la traduzione del titolo della commedia si veda Masolino d'Amico, *Dieci secoli di teatro inglese, 970-1980*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1981, p. 270.

79. La commedia è del 1783. Sull'influenza del teatro francese in Inghilterra si veda Allardyce Nicoll, *A History of English Drama 1660-1900*, London, Cambridge University Press, 1961 (prima edizione 1927), vol. II, pp. 117-121.

I have just run over your farce, and think I never received or read any piece on which I could so immediately and decidedly pronounce that it would do;⁸⁰

L'intreccio della farsa si svolge intorno alla apparentemente irremovibile decisione di una vedova di non unirsi mai più in matrimonio: ella infatti, dopo la tremenda esperienza con il primo marito, violento e tirannico, ha un atteggiamento di totale rifiuto nei confronti degli uomini ma nell'ultimo atto verrà meno al suo voto. Le nozze finali e il contesto comico permettono a Inchbald di alleggerire un argomento serio quale la denuncia dei soprusi dell'autorità maschile comunque evidente all'interno della farsa. *The Widow's Vow* debuttò il 20 giugno 1786 al Little Theatre, Haymarket e ancora una volta raccolse un immediato consenso da parte del pubblico. Questo ennesimo riconoscimento segnò una svolta nella carriera di Elizabeth Inchbald: da mediocre e anonima interprete quale era diventò una acclamata autrice; per Harris e Colman era ormai evidente che la donna valeva più per le sue risorse letterarie che per le sue capacità istrioniche. Le apparizioni di Elizabeth sui palcoscenici si fecero più rare ma i due impresari continuarono a versarle il suo salario di attrice, che era ormai diventato una sorta di sussidio per l'attività di drammaturga: per quanto modesta, questa entrata fissa le permetteva di dedicarsi alla redazione di nuove opere senza l'ansia di vedere dipendere l'intero suo reddito dalla riuscita di una commedia.

Nel febbraio del 1787 al Covent Garden andò in scena *Such Things Are*, l'unica opera teatrale di Inchbald in cui appare un personaggio, Mr. Haswell, ispirato, come spiega la stessa autrice nella prefazione alla commedia, ad una figura reale: John Howard⁸¹, il "prison reformer":

When this play was written, in 1786, Howard, the hero of the piece, under the name of Haswell, was on his philanthropic travels through Europe and parts of Asia, to mitigate the sufferings of the prisoner. His fame, the anxiety of his countrymen for the success of his labours, and their pride in his beneficent character, suggested to the author a subject for the following pages.⁸²

Dal 1773 sino al principio degli anni novanta Howard aveva viaggiato ininterrottamente visitando le prigioni delle Gran Bretagna e dell'intero continente europeo, da questa esperienza nacquero gran parte delle sue proposte atte al miglioramento dei luoghi di detenzione: sostenitore di una riforma del regime carcerario basata sul lavoro comune e sul progressivo miglioramento delle condizioni di reclusione, in rapporto alla condotta del prigioniero, egli vide le sue richieste parzialmente accolte in un nuovo ordine della struttura penitenziaria che prese da lui il nome di "sistema Howard". Nella commedia, in cui al sentimentalismo si affiancava la satira dei costumi della società inglese contemporanea, diverse scene mostrano Mr. Haswell intento ad offrire il proprio aiuto ai forzati delle galere del sultano di Sumatra, la critica di Inchbald agli abusi dell'istituzione carceraria è un esempio di quella sensibilità per le ingiustizie sociali che furono argomento principale della cerchia di attivisti politici noti come "giacobini inglesi". Le opinioni radicali di questo gruppo erano condivise da Inchbald, ma nella sua produzione drammatica traspaiono di rado e comunque, come vedremo nel paragrafo IV, 1., sono sempre affrontate con molta cautela; in questa opera la denuncia delle angherie

80. "Cara signora, ho appena esaminato la vostra farsa e penso di non aver mai ricevuto o letto un altro testo del quale io potessi affermare così subitaneamente e con risolutezza che funzionerà," Boaden, op. cit., vol. I, p. 236.

81. John Howard (1726-1790).

82. "Quando questa commedia venne scritta, nel 1786, Howard, l'eroe del testo, sotto il nome di Haswell, era occupato in uno dei suoi viaggi filantropici attraverso l'Europa e parti dell'Asia, per mitigare le sofferenze dei prigionieri. La sua fama, il desiderio dei suoi connazionali per il successo della sua opera, e il loro orgoglio per il suo carattere benefico, hanno ispirato all'autrice un soggetto per le seguenti pagine." Si veda Elizabeth Inchbald (ed.), *The British Theatre*, London, Longman, 1808, introduzione a *Such Things Are*, vol. XXIII

subite dai detenuti viene inserita in un contesto più leggero, quello della commedia, inoltre l'ambientazione viene prudentemente spostata dalla Gran Bretagna alla lontana isola indonesiana.

Il 22 maggio 1787 al Covent Garden venne allestita *The Midnight Hour*, adattamento della commedia di Dumaniant, *La Ruse contre Ruse, ou La Guerre ouverte*⁸³, in cui la drammaturga si cimenta con la convenzionale situazione dell'amore di due giovani ostacolato dai rispettivi tutori, a questa opera seguì uno dei rari insuccessi della drammaturga: *All on a Summer's Day*.⁸⁴ La rivista letteraria *The London Review and Literary Journal* notò che questa opera sembrava "to have been not finished with the care which the reputation she has acquired demanded from her";⁸⁵ a proposito della difficoltà di scrivere commedie di un buon livello qualitativo Elizabeth, giunta alla fine della sua carriera drammatica, scriverà:

good plays, are difficult to produce, and those, who write often, must divide the materials, which would constitute one extraordinary, into two ordinary dramas⁸⁶

Nel 1788 al Covent Garden vennero presentate *Animal Magnetism* e *The Child of Nature*; la prima di una esilarante farsa in cui un medico fallito viene convinto dell'efficacia dell'astrusa pratica medica che dà il titolo all'opera, la seconda è invece la traduzione di *Zélie, ou l'ingénue*, una commedia della contessa di Gentis⁸⁷, drammaturga francese, in cui il problema delle differenze sociali si intreccia alle questioni sentimentali dei protagonisti.⁸⁸

Nel 1789, allo scadere del contratto come attrice del Covent Garden, Elizabeth decise di ritirarsi dalle scene per dedicarsi soltanto all'attività letteraria: il successo ottenuto con le sue commedie le aveva difatti conferito una certa stabilità economica che le permetteva di poter rinunciare alla paga come attrice, in quell'anno Colman produsse *The Married Man*, adattamento a cura di Inchbald di *Le Mari, honteux de l'etre ou Le Philosophe Marié* di Destouches⁸⁹, in cui il protagonista è un filosofo il quale, avendo sempre sostenuto di essere contrario al matrimonio, cerca in ogni modo di nascondere il fatto di essersi sposato.

Al medesimo periodo della messinscena di *The Married Man*, risale un delizioso e ironico autoritratto letterario di Elizabeth Inchbald:

"DESCRIPTION OF ME

AGE - Between 30 and 40, which, in the register of a lady's birth, means a little turned of 30.

HEIGHT - Above the middle size, and rather tall.

FIGURE - Handsome, and striking in its general air, but a little too stiff and erect.

SHAPE - Rather too fond of sharp angles.

SKIN - By nature fair, though a little freckled, and with a tinge of sand, which is the colour of her eye-lashes, but made coarse by ill-treatment upon her cheeks and arms.

BOSOM - None; or so diminutive, that it's like a needle in a

83. La commedia francese è del 1786.

84. Non avendo ricevuto il plauso del pubblico la commedia non venne pubblicata. Il manoscritto è conservato presso la Larpent Collection, Huntington Library, USA.

85. "Non essere stata terminata con quella cura che la reputazione acquisita richiedeva da lei Citato in Backscheider (ed.), *The Plays of Elizabeth Inchbald*, op. cit., p. xv.

86. "E' difficile produrre buone commedie, e coloro che scrivono molto devono dividere il materiale, che costituirebbe un'opera straordinaria, in due drammi mediocri." Si veda Elizabeth Inchbald (ed.), *The British Theatre*, introduzione a *The Road to Ruin* di Thomas Holcroft, vol. XXIV.

87. Stephanie du Crest de Saint-Aubin, contessa di Genlis (1746-1830). Il testo originale è del 1781.

88. Per una riflessione su questa tematica rimandiamo al paragrafo IV. 1.

89. Destouches, pseudonimo di Philippe Néricault (1680-1754). La commedia francese è del 1727.

bottle of hay

HAIR - Of a sandy auburn, and rather too straight as well as thin.

FACE - Beautiful in effect, and beautiful in every feature,

COUNTENANCE - Full of spirit and sweetness, excessively interesting, and, without indelicacy, voluptuous.

DRESS - Always becoming and very seldom worth so much as

EIGHT-PENCE⁹⁰

L'immagine che la scrittrice offre di se stessa può essere considerata un'interessante aggiunta alla serie di incisioni e dipinti a noi pervenuti; queste rappresentazioni sono caratterizzate da una eterogeneità che riflette il mutare dell'ideale estetico e il proposito del pittore. Esse spaziano dal manifesto intento celebrativo⁹¹, con una serie di riferimenti iconografici quali la penna d'oca, lo specchietto, la lira, la maschera, il giullare, che rimandano all'arte della drammaturgia, alla pura effigie della bellezza femminile, ritratta secondo il gusto del tempo: in una posa assorta e romantica; abbigliata con estrema semplicità, come a volere enfatizzare soprattutto il volto, o vestita in stile impero, raffigurata con l'aspetto sicuro della maturità o nella posa rigida, quasi austera del ritratto di George Dance⁹². Rispetto a questa serie di immagini il profilo tracciato dalla stessa Elizabeth aggiunge qualcosa è difficile riprodurre graficamente; in poche righe ci trasmette gli aspetti salienti della sua personalità: la vivacità di spirito, lo sguardo ironico che getta sul mondo, la consapevolezza del proprio valore e la parsimonia con cui gestiva i suoi risparmi, memore delle difficoltà economiche avute in passato e sempre disposta a sostenere finanziariamente i parenti o gli amici in difficoltà.

Nel 1791 Kemble, che insieme alla sorella Sarah aveva da tempo conquistato il pubblico londinese, riuscì finalmente a mettere in scena al Drury Lane una delle opere di Elizabeth: *The Hue and Cry*, un dramma che Inchbald aveva tradotto tre anni prima da *La nuit aux aventures*⁹³, ma si rivelò un insuccesso. Anche in questo caso l'opera non venne pubblicata; il frontespizio del manoscritto originale, conservato presso la Larpent Collection⁹⁴ riporta la richiesta autografata di Kemble per la licenza alla messinscena dell'opera.⁹⁵

Nello stesso periodo all'Haymarket aveva invece trionfato *Next Door Neighbours*, una commedia in cui la drammaturga, fondendo due testi francesi, *Le Dissipateur*⁹⁶ e *L'Indigent*⁹⁷ mette a confronto le disperate condizioni di miseria di una intera famiglia con l'opulenta ricchezza di un vanesio scialacquatore.⁹⁸

L'anno seguente apparve *The Massacre*, l'unica tragedia composta da Inchbald: ambientata nella Francia del XVII secolo, durante il periodo di persecuzione dei protestanti sfociato nel massacro del giorno di San Bartolomeo, il dramma contiene degli

90. "LA MIA DESCRIZIONE: ETÀ - Tra i trenta e i quaranta, il che, nel registro di nascita di una signora, significa trenta appena compiuti. ALTEZZA - Sopra la media, piuttosto alta. FIGURA - Armoniosa e attraente nel generale sembiante, ma quasi eccessivamente rigida e ritta. FORMA - Un po' troppo amante degli angoli acuti. PELLE - Chiara per natura, sebbene moderatamente lentiginosa e con una sfumatura sabbia, che è il colore delle ciglia, ma resa ruvida da un cattivo trattamento su guance e braccia. SENO - Affatto inesistente; o così minuto, che è come cercare un ago in un pagliaio. CAPELLI - Di un castano chiaro con riflessi sabbia, un poco troppo dritti e sottili. VISO - Bello davvero e grazioso in ogni lineamento. ESPRESSIONE DEL VOLTO - Piena di vivacità e dolcezza, oltremodo interessante e, senza sconvenienza, sensuale. ABBIGLIAMENTO - Sempre appropriato e assai di rado eccedente il valore di otto pence." Si veda Boaden, op. cit., vol. I, pp. 175-176.

91. Si veda la tavola 7.

92. Si vedano le tavole 9, 12, 14, 1 e 17.

93. Opera del 1787, di Dumaniant.

94. Cfr. I. 3. 1., nota 83.

95. Si veda la tavola 8.

96. *Le Dissipateur* (1736), di Destouches.

97. *L'Indigent* (1722), di L. S. Mercier

98. Su questo tema si veda IV. 1.

evidenti riferimenti alle vicende della Francia postrivoluzionaria. Consapevole del potenziale politico del suo scritto, e delle conseguenze che avrebbe potuto avere sulla sua carriera, Inchbald decise di non fare stampare il testo, che difatti venne pubblicato solo nel 1833, quando Boaden lo inserì nel primo volume della biografia di Inchbald da lui redatta.

Elizabeth preferì dunque proseguire su quel filone di commedie "leggere" che le avevano fatto conquistare il plauso del pubblico e difatti, nel medesimo anno, scrive e vende a Colman *Young Men and Old Women*⁹⁹ un altro adattamento da un testo francese: *Le Méchant*¹⁰⁰. La farsa, costruita su una serie di equivoci che danno vita a una successione di esilaranti incidenti, era esattamente ciò che il pubblico si aspettava da questa autrice: l'opera venne ben accolta e George Colman¹⁰¹, figlio del manager del Covent Garden e scrittore teatrale, mandò a Elizabeth una lettera in cui esprimeva il suo rammarico per la brevità di un testo tanto divertente:

DEAR MADAM,

You have often made people laugh till they cry, but your farce
(which I have just perused) has made me quite melancholy: for,
while you trifle so pleasantly in two acts, I feel it a serious loss
of three that you don't afford me *five*¹⁰²

Il 29 gennaio del 1793 il Covent Garden ospitò uno dei maggiori successi di Elizabeth Inchbald: *Everyone Has His Fault*. Il dramma sollevò una polemica relativa al presunto liberalismo politico della scrittrice¹⁰³, si tratta infatti di un quadretto ironico dell'istituzione del matrimonio nel quale si allude al divorzio come importante conquista. Lo scandalo comunque contribuì alla popolarità della commedia, che Inchbald fece pubblicare con una premessa in cui spiegava il segreto della sua fortuna come una conseguenza della brama degli impresari di avere sempre nuovi testi:

A new play, which, from a reputed wit of former times,
would not, with success, bring him a hundred pounds,
a manager will now purchase, from a reputed blockhead,
at a price of near a thousand¹⁰⁴

Con questo ironico commento Elizabeth attribuisce il buon esito delle sue opere alla sopravvalutazione dei drammi contemporanei da parte dei direttori teatrali, con una dichiarazione di modestia tipica delle scrittrici che sentivano il peso del "gender" come fattore determinante nel giudizio del loro operato, anche Hannah Cowley, commentando il successo della sua commedia *The Runaway*, aveva ridimensionato il valore della sua opera adducendone ironicamente il trionfo alla generosa benevolenza del pubblico verso il suo sesso:

I perceive how much of this applause I owe to my Sex - the

99. Di questa opera esiste un manoscritto anonimo conservato presso la Larpent Collection. Alcuni studiosi, tra i quali Allardyce Nicoll, ritengono che sia l'opera indicata nella lista manoscritta delle opere della Inchbald, da lei stessa stilata, col titolo *Lovers no Conjurers*, a lungo ritenuta perduta.

100. *Le Méchant* (1745) di Gresset.

101. George Colman Junior (1762-1836), drammaturgo e critico teatrale. Tra le sue opere ricordiamo: *The Iron Chest*, tratta dal romanzo *Things As They Are, or, The Adventures of Caleb Williams* (1794) di William Godwin.

102.. "Cara signora, voi avete spesso fatto ridere il pubblico sino alle lacrime, ma la vostra farsa, che ho appena letto, mi ha reso quasi malinconico perché, mentre intrattenete così piacevolmente per due atti, poiché non me ne avete fornito cinque, avverto come una grave perdita i tre (mancanti)." Si veda Boaden, op. cit., vol. I, p. 302

103. Si veda IV. I.

104. "Un impresario acquisterebbe oggi, da uno sciocco rinomato e al prezzo di quasi mille sterline, una nuova commedia che, con lo stimato ingegno dei tempi antichi, non gliene farebbe guadagnare, pur avendo successo, un centinaio." Si veda Elizabeth Inchbald, (ed.), *The British Theatre*, introduzione a *Everyone Has His Fault*, vol. XXIII

RUNAWAY has a thousand faults, which, if written by a Man, would have incurred the severest lash of criticism - but the gallantry of the English nation is equal to its wisdom- they beheld a woman tracing with feeble steps the borders of the Parnassian Mount - pitying her difficulties (for 'tis a thorny path) they gave their hands for her support, and placed her high above her head.¹⁰⁵

Durante l'estate Inchbald compose *The Wedding Day*, una breve commedia incentrata nuovamente su delle ingarbugliate situazioni sentimentali, che Sheridan le aveva commissionato per la sua prima attrice Dora Jordan¹⁰⁶, il testo andò in scena il 1° novembre 1794 al Drury Lane,

La sicurezza economica permetteva ora ad Elizabeth di aiutare economicamente le sorelle e il fratello George il quale, dopo aver fallito come attore, si era ritirato nella fattoria paterna, mandando in rovina anche quella attività, nel frattempo Elizabeth frequentava i vecchi compagni di mestiere: Kemble, i Siddons, e nuove amicizie quali Sheridan e Anna Letitia Barbauld¹⁰⁷, che includerà i romanzi di Inchbald nella raccolta da lei curata

Nel 1797 al Covent Garden venne presentata *Wives as They Were and Maids as They Are*, centrata sul turbolento rapporto tra un padre dittatoriale e una figlia disobbediente; argomento che riprende la relazione tra i due protagonisti del primo romanzo di Elizabeth Inchbald, *A Simple Story*¹⁰⁸, pubblicato nel 1791. La continuità esistente tra i testi teatrali e le opere narrative di Inchbald sono palesi anche nell'analogia tematica tra *Lovers' Vows*¹⁰⁹, andata in scena, sempre al Covent Garden, nel 1798, e *Nature and Art*, edito nel 1796, che presentano entrambe il tema della donna sedotta e abbandonata, il dramma sentimentale era l'adattamento di una commedia strappalacrime di Kotzebue¹¹⁰, autore tedesco estremamente popolare sui palcoscenici inglesi.

Anche il 1799 si aprì all'insegna dell'intenso impegno letterario: Kotzebue aveva dato a Harris una sua opera¹¹¹, che il manager affidò a Inchbald affinché ne traesse un testo adatto al pubblico inglese, Elizabeth iniziò a lavorarci nel mese di febbraio e in agosto portò a termine *The Wise Man of the East* che consegnò ad Harris accompagnata da una lettera nella quale avanzava le sue proposte di compenso:

SIR,

According to your desire I send you the terms, as fairly as

105. "Mi rendo conto che molto di questo plauso lo devo al mio sesso. RUNAWAY possiede migliaia di difetti, tanto che se fosse stata scritta da un uomo, sarebbe incorsa nelle più severe sferzate dalla critica - ma la galanteria della nazione inglese è uguale alla sua saggezza - vedendo una donna salire a flebili passi il ciglio del Monte Parnaso - e avendo pietà per le sue difficoltà (poiché è un sentiero spinoso) essi protendono le loro mani per sostenerla e porla a una altezza molto al di sopra del suo merito", da *Monthly Review*, 1776, vol. 54, p. 216, riportato in Turner, op. Cit.

106. Dora Jordan (1761-1816), attrice assai apprezzata, soprattutto nella commedia. Dopo le prime esibizioni nei teatri irlandesi andò in Inghilterra, dove lavorò con Tate Wilkinson. In seguito venne ingaggiata da Sheridan al Drury Lane, dove apparve per la prima volta il 15 ottobre 1785.

107. Anna Letitia Barbauld (1743-1825), scrittrice inglese nota soprattutto per aver curato un'edizione dei più importanti romanzi inglesi, in cinquanta volumi, arricchiti da note biografiche (1810), e per *Evenings at Home* (1793-1795), scritta in collaborazione col fratello John.

108. Come vedremo nei capitoli III e IV, i romanzi di Elizabeth Inchbald risentono nella tecnica narrativa e per analogia tematica della sua esperienza come autrice di teatro. Un'analisi comparata tra *A Simple Story* e *Wives as They Were, and Maids as They Are*, sarà argomento di discussione del paragrafo III, 2.

109. Per il raffronto tra il secondo romanzo e questo dramma si veda IV.6.

110. August F. von Kotzebue (1761-1819), autore di una vasta produzione di drammi e commedie. La commedia cui ci si riferisce è *Das Kind der Liebe, oder: der Strassenrauber aus Kindlicher Liebe* (1790), tradotta in inglese da A. Plumptre col titolo *The Natural Son* nel 1798. A proposito dell'influenza tedesca sul teatro britannico in questo periodo si veda Nicoll, op. cit., pp. 64-65.

111. Si tratta di *Das Schreibepult, oder: die Gefahren der Jugend*.

my calculation can make them, on which it will be worth my while to hazard the success of the German play I have been altering (...) I ask one hundred pounds on the third, one hundred on the sixth, and one hundred on the ninth night of the representation of the play; (...) For every night it is played after, (...) I ask twenty pounds a night. (...) I reserve to myself the sale of my own altered manuscript; but which manuscript, whatever good success may attend the play, you may purchase of me (...) for two hundred pounds, which is the sum I received for "Lovers' Vows."¹¹²

Il contenuto di questa missiva è interessante perché, oltre ad offrire un esempio del metodo seguito per pagare gli autori, è una dimostrazione della consapevolezza da parte di Inchbald del suo valore professionale e della sua abilità nel negoziare con gli impresari. Il 30 settembre *The Wise Man of the East* venne presentata al pubblico del Covent Garden ma venne "received with much disapprobation"¹¹³: in quella versione il dramma, che come *Next Door Neighbours* contrapponeva lo stato di estrema povertà di una famiglia allo sciupio di un giovane nobile, si concludeva con la morte per affogamento di una donna ridotta in miseria. Gli spettatori non approvarono il finale tragico di *The Wise Man of the East* e Inchbald fu costretta ad apportare alcune modifiche per accontentare le aspettative del pubblico che amava le opere con il lieto fine.

Al principio del XIX secolo scrisse per Philip Kemble e per Sarah Siddons *A Case of Conscience*; un dramma in cui un marito accusava ingiustamente la consorte di essere un'adultera.¹¹⁴

La lunga permanenza di Kemble nel continente e una serie di questioni relative alla gestione del Drury Lane ne impedirono però la messinscena.¹¹⁵ Ormai Elizabeth Inchbald era diventata una delle più rispettate scrittrici di teatro e molte furono le richieste di collaborazione nei diversi ambiti dell'editoria: le venne proposto di collaborare alla *Quarterly Review*, ma rifiutò, quindi le fu chiesto di scrivere delle introduzioni biografiche e critiche per una raccolta delle opere teatrali inglesi più rappresentative da Shakespeare al XVIII secolo, lavoro che intraprese a partire dal 1805, diventando la prima donna in Inghilterra ad occuparsi di critica. Nello stesso anno venne rappresentata al Covent Garden l'ultima commedia di Inchbald: *To Marry or Not to Marry*; successivamente Elizabeth Inchbald proseguirà l'esperienza di editrice iniziata con *The British Theatre*, curando le raccolte *Collection of Farces and Afterpieces* e *The Modern Theatre*.¹¹⁶

I. 5. Elizabeth Inchbald e il romanzo al femminile del XVIII secolo

Abbiamo visto come durante il Settecento molte donne trovarono nel campo della letteratura una nuova possibilità di guadagno; rispetto alla poche letterate che si occuparono di poesia e di drammaturgia, le scrittrici che concorsero all'affermazione del "novel", genere letterario nato al principio del secolo, furono assai numerose. Molti studi

112. "Sir, come da voi richiesto vi mando le condizioni, per quanto precisi possano essere i miei calcoli, equivalenti all'eventualità del successo della commedia tedesca che ho modificato; (.) Chiedo cento sterline per la terza, cento per la sesta e cento per la nona serata di rappresentazione della commedia (...). Per tutte le altre sere in cui verrà successivamente recitata, (...) chiedo venti sterline a serata. (...) Mi riservo la vendita del manoscritto modificato; manoscritto che, qualsiasi buon esito possa attendere la commedia, potete acquistare presso di me, (...) per duecento sterline ovvero la somma da me ricevuta per Lovers' Vows", Boaden, op. cit. vol. II, p. 24-25.

113. "Ricevuta con grande disapprovazione", si veda Boaden, op. cit., vol. II, p. 27.

114. La trama rimanda chiaramente a *The Winter's Tale*, il dramma shakespeariano che, come vedremo in III. 3., influì non poco nella ideazione del primo romanzo di Inchbald.

115. Il dramma venne inserito da Boaden nel secondo volume della biografia di Inchbald.

116. Per un'analisi dell'attività critica di Inchbald rimandiamo al paragrafo I. 6.

sull'origine e lo sviluppo di questa nuova forma letteraria si soffermano ad analizzare l'opera dei principali romanzieri inglesi, mentre, pur ammettendo la presenza di un rilevante numero di testi scritti da donne, tendono a sminuire o addirittura a negare il contributo femminile alla diffusione del romanzo. Ian Watt, nel suo studio *The Rise of The Novel*¹¹⁷, riconosce che la maggioranza dei romanzi scritti nel XVIII secolo erano ad opera di donne, ma lascia intendere che la loro è una produzione di qualità inferiore e quindi del tutto trascurabile; inoltre nega la presenza di scrittrici professioniste: "there is no recorded case in the century of a woman who supported herself entirely by her pen."¹¹⁸ I più recenti studi sulla letteratura inglese del XVIII secolo ad opera di studiosi particolarmente interessate agli esordi delle donne nel campo delle belle lettere, dimostrano esattamente il contrario di quanto asserito da Watt.

Il diffondersi della corrispondenza come forma di comunicazione fu un elemento basilare per la nascita del romanzo; favorita dalla fondazione dell'Ufficio Postale e dal successivo inserimento della "penny post", l'espressione epistolare divenne per molte gentildonne un modo per intrecciare e mantenere relazioni con il mondo esterno, ma anche un mezzo alternativo al diario. Watt, a proposito di Pamela¹¹⁹, la protagonista del romanzo epistolare di Richardson, disse "She is, in fact, a heroine after the pattern of those innumerable eighteenth century's gentlewomen who took Richardson's own advice as to the employment of their leisure: "the pen is almost as pretty an implement in a woman's fingers, as a needle".¹²⁰

Poiché, come sostiene Ruth Perry, "letters were the one sort of writing women were supposed to be able to do well"¹²¹, nel corso del secolo molti carteggi di origine privata, o presunti tali, venivano pubblicati come exempla per la ricchezza dei sentimenti e delle emozioni contenuti. Il passaggio dalla redazione di un semplice carteggio a quella del romanzo epistolare avvenne perciò in modo naturale e furono proprio le donne a contribuire maggiormente alla sua espansione: i due terzi dei componimenti di questo genere, pubblicate fra il 1760 e 1790, erano di scrittrici. Si può affermare che, tra le romanziere settecentesche, furono rare quelle che non si cimentarono almeno una volta con "l'epistolary novel".

Alcuni studiosi¹²² affermano che anche Elizabeth Inchbald si confrontò con il romanzo epistolare e le attribuiscono l'opera *Emily Herbert; or Perfidy Punished*, pubblicata nel 1787 anonima e oggi conservata presso la British Library, ma si tratta di una ipotesi messa in discussione da più parti giacché lo stile di questo romanzo appare molto lontano da quello della scrittrice. Questo accredito comunque ci permette di soffermarci sulla tendenza delle letterate settecentesche, spesso dettata dall'esigenza di doversi mantenere da sé, a spaziare attraverso i vari generi: nella prima metà del secolo Eliza Haywood¹²³ si

117. Ian Watt, *The Rise of the Novel*, London, The Hogarth Press, 1987, (prima edizione: 1957).

118. "Durante il secolo non viene riportato nessun caso di donna che si mantenesse interamente grazie alla sua opera letteraria." Ibidem, pag. 145.

119. *Pamela, or Virtue Rewarded* (1741), romanzo epistolare di Samuel Richardson (1689-1761).

120. "Ella è, in effetti, un'eroina presa su modello di quelle innumerevoli gentildonne del XVIII secolo che si appropriarono del consiglio di Richardson su come impiegare il loro tempo libero: 'La penna è un oggetto tanto grazioso tra le dita di una donna quanto un ago'", Watt, op. cit., p. 190.

121. "Le lettere erano quel genere di scrittura che si supponeva le donne fossero in grado di fare bene", Ruth Perry, *Women, Letters and the Novel*, New York, AMS Press, 1980, p. 68.

122. Si veda Janet Todd (ed.), *Dictionary of British Women Writers*, London, Routledge, 1989, p. 347.

123. Eliza Haywood (1693-1756), romanziera, attrice e drammaturga, traduttrice, giornalista e poetessa. Il suo primo romanzo, *Love in Excess*, apparve nel 1720 riscuotendo un immediato successo. In seguito scrisse romanzi che suscitarono molto scandalo come *Memoirs of a Certain Island* (1724) e *The Secret History of the Present Intrigues of the Court of Carimania* (1727). Tra le sue opere per il teatro si ricordano le tragedie *The Fair Captive* (1721), *Frederic, Duke of Brunswick-Lunenburg* (1729), la commedia *A Wife to Be Lett* (1723). Nel 1741 pubblicò *Anti-Pamela*, una serie di pamphlet contro il romanzo di Richardson. Nel 1744 apparve *The Fortunate Foundlings*, un romanzo che segna una svolta nell'opera di Haywood verso un intento moralistico prima assente. Su questa linea proseguì con *The History of Miss Betsy Thoughtless* (1751). Fondò il periodico *The Female Spectator*, pubblicato a scadenza mensile dall'aprile 1744 al maggio 1746.

guadagnava da vivere recitando, scrivendo articoli, romanzi e opere teatrali; una carriera molto simile a quella che Elizabeth Inchbald, ma come lei altre autrici, percorrerà nella seconda metà del secolo.

Molte scrittrici, come la già citata Burney o Ann Radcliffe¹²⁴, si accostarono al romanzo non per necessità ma spinte da semplice passione letteraria, ben presto però si accorsero che attraverso la scrittura potevano guadagnare abbastanza da diventare indipendenti. Inizialmente le somme di denaro offerte dagli editori per i manoscritti non erano molto alti: Burney per il suo primo romanzo ricevette solo venti sterline, Sophia Briscoe¹²⁵ e Anne Dawe¹²⁶ avevano ottenuto venti ghinee per le rispettive opere *The Fine Lady* e *The Younger Sister*. I compensi aumentarono lungo il corso del secolo e lievitarono in base alla notorietà delle autrici e al successo delle loro opere precedenti, con i ricavati di *Camilla*, Burney poté acquistare una casa per sé e suo marito; Ann Yearsley¹²⁷ ottenne duecento sterline per *The Royal Captives* e autrici popolari come Radcliffe o Elizabeth Inchbald ottennero cifre molto più alte: l'editore Robinson pagò cinquecento sterline il manoscritto *The Mysteries of Udolpho* e seicento per *The Italian*, nel febbraio 1791, lo stesso editore pagò a Elizabeth duecento sterline per la prima edizione di *A Simple Story*, ma poiché le vendite furono clamorose, solo tre mesi dopo decise di pubblicarlo nuovamente e Robinson le offrì seicento sterline per prorogare i suoi diritti di stampa. Quando, nel 1810, il copyright fu venduto all'editore Longman, a Inchbald venne versato dell'altro denaro, facendole guadagnare in totale mille sterline. Alla fine del XVIII secolo quella della romanziera era ormai una figura professionale affermata in Inghilterra: solo negli anni '90, circa quattrocento donne erano riuscite a veder pubblicate le loro opere, eppure i pregiudizi che pesavano sulle scrittrici erano ancora molti; costrette a sottrarsi a questo sguardo critico, molte di loro svolgevano questa attività di nascosto: Fanny Burney compose il suo primo romanzo di notte, Jane Austen¹²⁸ scriveva su fogli di carta di piccole dimensioni, affinché potesse facilmente nasconderli all'arrivo improvviso di persone estranee alla famiglia, inoltre scelse di pubblicare tutte le sue opere anonime. I critici, rappresentanti di una tradizione culturale prettamente maschile, mettevano all'indice la qualità di quelle composizioni sostenendo che, essendo il romanzo un genere letterario nuovo rispetto alla poesia o alla drammaturgia, la sua creazione non richiedeva una cultura classica né grandi capacità intellettive da parte dell'autore.

L'enorme popolarità di quelle opere costituiva un altro motivo di biasimo poiché, secondo i censori reazionari, era una conferma del loro scarso valore letterario; in realtà furono l'espansione dell'alfabetismo, avvenuta tra il XVII e il XVIII secolo, e la nascita delle "circulating libraries" a favorire l'incremento della lettura. Nei dieci anni successivi alla nascita della prima biblioteca circolante, inaugurata a Londra nel 1740, vennero aperte altre sette librerie; questi enti fornivano una conveniente alternativa all'acquisto dei testi, giacché il costo dell'abbonamento variava da mezza a una ghinea all'anno, assai meno del prezzo di un solo libro. Pagando un penny al volume o tre pence a romanzo (generalmente composto da tre tomi), gli associati potevano prendere in prestito le opere di loro gradimento. La diffusione delle biblioteche permise l'incremento dei lettori, dato

124. Anne Radcliffe (1764-1823), incoraggiata dal marito, William Radcliffe, direttore dell'English Chronicle, a pubblicare le sue opere divenne, grazie ai suoi romanzi gotici, l'autrice più popolare del secolo. Ottenne il suo primo successo con *The Romance of the Forest* (1791), cui seguirono *The Mysteries of Udolpho* (1794); *The Italian, or, the Confessional of the Black Penitents* (1797) e *St Alban's Abbey* (1826).

125. Sophia Briscoe, autrice di due romanzi sentimentali in forma epistolare: *Miss Melmoth, or the New Clarissa* (1771), pubblicato anonimamente, e *The Fine Lady* (1772).

126. Anne Dawe, *The Younger Sister* (1770).

127. Cfr. 13.1., nota 46.

128. Jane Austen (1775-1817), l'unica scrittrice del secolo a conservare un immutata notorietà sino ai nostri giorni. Tra i romanzi più noti ricordiamo: *Sense and Sensibility* (1811); *Pride and Prejudice* (1813); *Mansfield Park* (1814); *Emma* (1816); *Persuasion* (1818), *Northanger Abbey* (1818), tutti pubblicati anonimamente.

fondamentale per lo sviluppo del romanzo, ma che suscitò anche qualche polemica per l'eccessiva passione con cui essi si dedicarono al consumo letterario. Inchbald, in un articolo sul romanzo scritto per la rivista *The Artist*¹²⁹, descrive così, con l'ironia che la contraddistingue, gli infervorati consumatori di libri:

There are two classes of readers among this public (...) The first are all hostile to originality. They are so devoted to novel-reading, that they admire one novel because it puts them in mind of another, which they admired a few days before. By them it is required, that a novel should be like a novel; that is, the majority of those compositions; for the minor part describe fictitious characters and events merely as they are in real life: - ordinary representations, beneath the concern of a true voracious novel-reader. Such an one (more especially of the female sex) is indifferent to the fate of nations, or the fate of her own family, whilst some critical situation in a romance agitates her whole frame! Her neighbour might meet with an accidental death in the next street, the next house, or the next room, and the shock would be trivial, compared to her having just read - "that the amiable Sir Altamont, beheld the interesting Eudocia, faint in the arms of his thrice happy rival"¹³⁰

A parte il divertente intervento di Inchbald, molti intellettuali si schierarono contro il trasporto, specialmente delle giovani donne, per i romanzi, usando però toni assai più catastrofici, un giornalista della *Critical Review* scrisse:

When a farmer's daughter sits down to read a novel, she is certainly mispends (sic) her time, because she may employ it in such a manner as to be of real service to her family.¹³¹

Da parte dei benpensanti si levarono proteste contro la "pericolosità" di tali opere, ma laddove la lettura dei romanzi veniva guardata con disapprovazione, la scrittura di essi veniva severamente condannata: "when she sits down to write one", continua il giornalista, "her friend can have no hope of her."¹³²

Sulla nocività dei romanzi si insisteva molto: essi venivano accusati di corrompere la morale e l'intelletto delle giovani e molto spesso le autrici stesse sentivano l'esigenza di fare una distinzione tra il loro lavoro e gli altri scritti. Questo atteggiamento viene aspramente attaccato da Jane Austen la quale, in *Northanger Abbey*, nel descrivere l'amicizia tra Catherine e Isabella, prima parla della comune passione delle due giovani

129. L'articolo, apparso nel giugno 1807, è contenuto nel saggio di William McKee, *Elizabeth Inchbald, Novelist*, Washington D.C., The Catholic University of America Press, 1935, pp. 151-163.

130. "Ci sono due categorie di lettori tra questo pubblico () I primi sono totalmente ostili all'originalità. Essi sono così devoti alla lettura dei romanzi che ne ammirano uno perché gli riporta alla mente un altro che hanno apprezzato pochi giorni prima. Essi pretendono che un romanzo debba essere uguale a un romanzo ovvero, come la maggioranza di quelle composizioni, poiché la minoranza descrive personaggi fittizi e eventi soltanto come sono nella vita reale: - rappresentazioni ordinarie, al di sotto dell'interesse di un autentico vorace lettore di romanzi. Un tale personaggio in particolare femminile) è indifferente al destino delle nazioni, o al destino della sua stessa famiglia, mentre qualche situazione critica in un romanzo sentimentale agita l'intero suo essere! Il suo vicino di casa può andare incontro ad una morte accidentale nella via dappresso, nella casa vicina o nella stanza accanto, e violenta emozione potrebbe essere insignificante, paragonata a quanto da lei appena letto, che - Tamabile Sir Altamont vide l'attraente Eudocia, svenuta tra le braccia del suo esultante rivale". in McKee, op. cit., pp. 156-157.

131. "Quando la figlia di un fattore si siede a leggere un romanzo, ella spreca senza dubbio il suo tempo, poiché potrebbe impiegarlo in modo tale da essere di vera utilità alla sua famiglia" da *Critical Review*, 33, 1772, citato in Spender, op. cit., p. 27.

132. "Quando si siede per scrivere uno, i suoi amici non possono più avere per lei alcuna speranza." Ibidem.

per i romanzi, quindi interviene in prima persona per condannare questa ipocrisia:

Yes, novels, - for I will not adopt that ungenerous and impolitic custom so common with novel writers, of degrading by their contemptuous censure the very performances, to the number of which they are themselves adding - joining with their greatest enemies in bestowing the harshest epithets on such works, and scarcely ever permitting them to be read by their own heroine, who, if she accidentally take up a novel, is sure to turn over its insipid pages with disgust.¹³³

Quindi Austen esorta i romanzieri a sostenersi l'un l'altro:

Let us leave it to the Reviewers to abuse such effusions of fancy at their leisure, and over every new novel to talk in threadbare strains of the trash with which the press now groans. Let us not desert one another, we are an injured body. Although our productions have afforded more extensive and unaffected pleasure than those of any other literary corporation in the world, no species of composition has been so much decried.¹³⁴

E infine espone la sua idea sull'essenza del romanzo:

There seems almost a general wish of decrying the capacity and undervaluing the labour of the novelist, and of slighting the performances which have only genius, wit, and taste to recommend them. (...) "And what are you reading, Miss -- ?" "Oh! it is only a novel. (...) "It is only Cecilia, or Camilla, or Belinda¹³⁵; or, in short, only some work in which the greatest powers of the mind are displayed, in which the most thorough knowledge of human nature, the happiest delineation of its varieties; the liveliest effusions of wit and humour are conveyed to the world in the best chosen language.¹³⁶

I critici del XVIII secolo, intenti a denigrare le opere letterarie femminili, insistevano sulla quantità, inversamente proporzionale alla qualità, dei romanzi scritti e letti dalle donne, accusate persino di abbassare il livello culturale esistente:

So long as our British Ladies continue to encourage our hackney Scribblers, by reading every Romance that appears, we need not

133. "Sì, romanzi; - poiché io non adotterò quella meschina e inopportuna consuetudine così comune agli scrittori di romanzi, di degradare con la loro sprezzante censura quelle medesime composizioni al cui numero essi stessi si stanno aggiungendo - unendosi con i loro più grandi nemici nel riversare i più severi epiteti su tali lavori e raramente permettendo di essere letti dalla loro stessa eroina la quale, se incidentalmente prende un romanzo, è sicuro che volterà le sue insipide pagine con disgusto." Jane Austen, *Northanger Abbey*, Harmondsworth, Penguin Books, 1982, pp. 57-58.

134. "Lasciamo ai critici letterari maltrattare a loro piacimento tali frutti della fantasia e a proposito di ogni nuovo romanzo parlare in toni banali dei rifiuti di cui la stampa oggiogiorno si lamenta. Non abbandoniamoci l'un l'altro; siamo un corpo oltraggiato. Sebbene le nostre produzioni abbiano fornito un piacere più esteso e semplice di quelli di qualsiasi altra corporazione letteraria al mondo, nessuna categoria di composizioni è stata così enormemente denigrata." Ibidem.

135. *Cecilia* (1782) e *Camilla* (1796) di Fanny Burney, *Belinda* (1801) di Maria Edgeworth.

136. "Sembra esserci una volontà generale di screditare la capacità e di sottovalutare il lavoro dei romanzieri, e di sminuire le composizioni che possiedono semplicemente il genio, l'arguzia e il buon gusto a raccomandarli. (...) "E cosa state leggendo, signorina -- ??? " Oh! E' solamente un romanzo!" (...) "E' solo Cecilia, o Camilla, o Belinda;" o, in breve, solo qualche lavoro in cui i più elevati poteri della mente sono messi in mostra, in cui la più profonda conoscenza della natura umana, il più felice ritratto della sua varietà, le più vivaci effusioni dell'ingegno e dell'umorismo sono comunicate al mondo nel più scelto linguaggio." Ibidem.

wonder that the Press should swarm with such poor insignificant productions.¹³⁷

Che parte della produzione letteraria settecentesca non fosse effettivamente di alta qualità viene confermato da Lady Mary Wortley Montagu¹³⁸, la quale, pur essendo un'avida lettrice, ammetteva che, di tutti i volumi da lei richiesti alla figlia durante il suo soggiorno in Italia, "at least the greater part of these are trash, lumber."¹³⁹

Wollstonecraft rivela il suo atteggiamento critico nei confronti dei romanzi sentimentali descrivendo Eliza, la madre della protagonista di *Mary, a Fiction*, in questi termini:

she feared the world, and was indolent; but then, to make amends for this seeming self-denial, she read all the sentimental novels, dwelt on the love-scenes, and, had she thought while she read, her mind would have been contaminated¹⁴⁰

Inoltre, nella serie di recensioni scritte per le pagine di *Analytical Review*, attacca con sarcasmo il sentimentalismo e le improbabilità di quei romanzi; commentando Emmeline, *the Orphan of the Castle*, di Charlotte Smith¹⁴¹ scrive:

Few of the numerous productions termed novels, claim any attention; and while we distinguish this one, we cannot help lamenting that it has the same tendency as the generality, whose preposterous sentiments our young females imbibe with such avidity.¹⁴²

Invece riassume così *The Child of Woe*, di Elizabeth Norman¹⁴³

Unnatural characters, improbable incidents, sad tales of woe rehearsed in an effected, half-prose, half-poetical style, exquisite double-refined sensibility, dazzling beauty, and elegant drapery, to adorn the celestial body.¹⁴⁴

Mentre dell'anonima autrice di *The Fair Hibernian* scrive:

She describes the beings she has conversed with in other novels; and the happiness (...) the superlative, the celestial happiness

137. "Finché le nostre signore britanniche continuano a incoraggiare i nostri banali scribacchini, leggendo ogni romanzo sentimentale che appare, non dobbiamo stupirci che la Stampa pulluli di elaborati così poveri e insignificanti", da *Monthly Review*, 28, 1760, in Spender (ed.), op. cit., p. 28.

138. Lady Mary Wortley Montagu (1689-1762), poetessa, saggista e autrice di raccolte epistolari. Scelse di pubblicare le sue opere senza rendere nota la propria identità. Collaborò con Pope, Gay e Lord Hervey, ai quali spesso vennero attribuite poesie di cui invece era lei l'autrice. A seguito di un viaggio in Turchia con il marito, durante il quale aveva imparato il turco, visitato Costantinopoli e un serraglio, scrisse le *Turkish Letters*.

139. "Almeno la maggior parte di questi sono robaccia, cianfrusaglia", citato in Watt, op. cit., p. 44.

140. "Ella temeva il mondo ed era indolente, ma, per fare ammenda di questa apparente abnegazione, leggeva tutti i romanzi sentimentali, indugiava sulle scene d'amore e, se avesse pensato mentre leggeva, la sua mente ne sarebbe stata contaminata", *Mary, a Fiction* (1788) in Mary Wollstonecraft, *Mary and the Wrongs of Woman*, London, Oxford University Press, 1983, p. 3.

141. Charlotte Smith (1749-1806), nota soprattutto per i romanzi gotici: *Emmeline, or, the Orphan of the Castle* (1788); *Celestina* (1791); *Desmond* (1792), *The Old Manor House* (1793); *The Banished Man* (1794), *The Young Philosopher* (1798). Autrice anche di poesie: *Elegiac Sonnet* (1784).

142. "Poche delle numerose produzioni definite romanzi esigono alcuna attenzione e mentre facciamo di questa una distinzione, non possiamo fare a meno di lamentare che possiede la stessa tendenza della maggior parte, dei cui ridicoli sentimenti le nostre giovani si imbevono con tale avidità", in *Analytical Review*, I, May-August, 1788. Citato in Janet Todd (ed.), *A Wollstonecraft Anthology*, op. cit., p. 217.

143. Elizabeth Norman, *The Child of Woe* (1789).

144. "Personaggi artificiosi, improbabili incidenti, tristi racconti di dolore riesaminati in uno stile a metà tra la prosa e la poesia, un sentimentalismo due volte squisitamente raffinato, una bellezza abbagliante e eleganti drappaggi per adornare il celestiale corpo", in *Analytical Review*, III, January-April, 1789. Citato in Janet Todd (ed.), p. 219.

of the marriage state ,when congenial souls meet, and the whitest hand in the world receives the most impassioned kisses from the handsomest male mouth in the world - a baronet, lord, or duke -nothing less!

Yet we must do justice to the author, and say, that there are fewer embraces brought forward to notice than usual; and the handsome Sir Edward is only once dying for love.¹⁴⁵

Un interessante contributo all'analisi critica del romanzo viene offerto da Elizabeth Inchbald nel già citato articolo scritto per *The Artist*:

SIR,

IF the critical knowledge of an art was invariably combined with the successful practice of it, I would here proudly take my rank among artists, and give instructions on the art of writing Novels. But though I humbly confess that I have not the slightest information to impart that may tend to produce a good novel; yet it may not be wholly incompatible with the useful design of your publication, if I show-how to avoid writing a very bad one.¹⁴⁶

Dopo questa modesta dichiarazione di intenti, l'autrice, dietro un apparente serie di consigli su come scrivere un buon romanzo, mette alla berlina le principali pecche di gran parte degli innumerevoli romanzi contemporanei:

Observe, that your hero and heroine be neither of them too bountiful. The prodigious sums of money which are given away every year in novels, ought, in justice, to be subject to the property tax; by which regulation, the national treasury, or every such book, would be highly benefited.

Beware how you imitate Mrs. Radcliffe, or Maria Edgeworth¹⁴⁷ you cannot equal them, and those readers who most admire their works, will most despise yours.¹⁴⁸

In questo passaggio Inchbald cita come modelli di riferimento due scrittrici assai note sul finire del secolo: Anne Radcliffe, che raggiunse la popolarità grazie ai suoi romanzi gotici, e Maria Edgeworth, autrice di testi didattici ma famosa soprattutto per il suo

145. "Ella descrive gli esseri con cui ha conversato negli altri romanzi e la felicità (...) la superlativa, la celestiale felicità dello stato matrimoniale, quando due anime congeniali si incontrano e la mano più bianca al mondo riceve i più veementi baci dalla più bella bocca maschile del mondo - un baronetto, lord, o duca - niente di meno! Eppure dobbiamo rendere giustizia all'autrice e dire che ci sono da notare meno riferimenti del solito agli abbracci e che l'affascinante Sir Edward è sul punto di morire d'amore solo una volta", in *Analytical Review*, V, September-December, 1789. Citato in Janet Todd (ed.), *ibidem*, p. 224.

146. "Signore, se la conoscenza critica di un'arte fosse invariabilmente unita al buon esito nella sua pratica, io qui prenderei orgogliosamente il mio posto tra le fila degli artisti e fornirei istruzioni sull'arte di scrivere romanzi. Ma sebbene io confessi umilmente di non possedere il più minuscolo ragguglio da impartire che possa tendere alla creazione di un buon romanzo, ritengo tuttavia che non sarà interamente incompatibile con gli utili scopi della vostra pubblicazione se mostrerò come evitare di scriverne uno pessimo." In McKee, *op. cit.*, p. 153.

147. Maria Edgeworth (1767-1849), autrice di romanzi e di testi didattici. Verso la fine del 1780 iniziò a comporre storie per bambini, in seguito raccolte in *The Parent's Assistant* (1796) basate su teorie spiegate in *Practical Education* (1798) scritto in collaborazione con il padre, Richard Lowell Edgeworth. Altre opere didattiche: *Early Lessons* (1801) e *Moral Tales for Young People*. Si dedicò anche alla letteratura per adulti: *Letters for Literary Ladies* (1795); *Castle Rackrent*, il suo primo romanzo, edito nel 1800; *Belinda* (1801) e *Patronage* (1814).

148. "Osservate che il vostro eroe e la vostra eroina non siano entrambi troppo generosi. Le prodigiose somme di denaro che vengono distribuite ogni anno nei romanzi, dovrebbero, per giustizia, essere soggetti alla tassa di proprietà, secondo le cui regole l'erario nazionale, o ognuno di tali libri, sarebbe altamente beneficiato. Siate cauti nell'imitare Mrs. Radcliffe o Maria Edgeworth; non potete eguagliarle, e quei lettori che più ammirano le loro opere, maggiormente disprezzeranno le vostre." *Ibidem*, pp. 153-154.

romanzo *Belinda*. Quindi ironizza sullo spropositato uso di aggettivi volti ad accentuare l'aspetto sentimentale, deride i topoi delle scene di corteggiamento, e l'insistenza sul lato lacrimevole delle vicende:

Take care to reckon up the many times you make use of the words "Amiable," "Interesting," "Elegant," "Sensibility," "Delicacy," "Feeling." Count each of these words over before you send your manuscript to be printed, and be sure to erase half the number you have written; - you may erase again when your first proof comes from the press - again, on having a revise - and then mark three or four, as mistakes of the printer, in your Errata.

Examine likewise, and for the same purpose, the various time you have made your heroine blush, and your hero turn pale - the number of times he has pressed her hand to his "trembling lips," and she his letters to her "beating heart" - the several times he has been "speechless" and she "all emotion," the one "struck to the soul;" the other "struck dumb". The lavish use of tears," both in "showers" and "floods," should next to be scrupulously avoided; though many a gentle reader will weep on being told that others are weeping, and require no greater cause to excite their compassion.¹⁴⁹

Altro oggetto della ironia di Inchbald sono i tipici convenzionali episodi in cui l'eroina viene tratta in salvo da un giovanotto di cui finirà naturalmente con l'innamorarsi:

When you are contriving that incident where your heroine is in danger of being drowned, burnt, or her neck broken by the breaking of an axle-tree - for without perils by fire, water, or coaches, your book would be incomplete - it might be advisable to suffer her to be rescued from impending death by the sagacity of a dog, a fox, a monkey, or a hawk; any one to whom she cannot give her hand in marriage; for whenever the deliverer is young man, the catastrophe of your plot is foreseen, and suspense extinguished.¹⁵⁰

Ed infine dileggia la consuetudine degli scrittori a eccedere nell'invenzione dei personaggi e nella smisurata ampiezza dei loro scritti a dimostrazione delle loro abilità creative:

149. "Abbate cura di contare quante volte fate uso delle parole: "amabile", "interessante", "elegante", "sensibilità", "delicatezza", "sentimento". Computate ognuna di queste parole prima di mandare il vostro manoscritto alla stampa e assicuratevi di cancellarne metà del numero che avete scritto; - potete eliminarne ancora quando riceverete la vostra prima prova di stampa, facendo la revisione - e quindi segnatele tre o quattro, come sviste dello stampatore, nella lista degli errori. Controllate nello stesso modo, e con lo stesso scopo, le varie volte che avete fatto arrossire la vostra eroina e impallidire il vostro eroe - il numero delle volte in cui lui ha premuto la mano di lei contro le sue "labbra tremanti", e lei le lettere di lui contro il suo "cuore palpitante" - le innumerevoli volte in cui è rimasto "senza parole" e lei "sopraffatta dall'emozione", uno "colpito nel profondo dell'anima" e l'altra "ammutilata." Il profuso utilizzo di "lacrime", sia in "rovesci" che in "diluvi" sarà quindi da evitare scrupolosamente, sebbene molti dei gentili lettori piangeranno nel sentirsi raccontare che altri stanno piangendo, senza richiedere un motivo più importante per provocare la loro compassione." Ibidem, p. 154.

150. "Quando state progettando l'incidente in cui la vostra eroina è in pericolo di essere affogata, bruciata o il suo collo spezzato dalla rottura di un'asse della ruota - poiché senza il pericolo di fuoco, acqua, o carrozze il vostro libro sarà incompleto - potrebbe essere consigliabile di farle tollerare di essere salvata dalla morte imminente dalla sagacità di un cane, una volpe, una scimmia o un falco: qualsiasi essere cui ella non possa cedere la mano in matrimonio, giacché ogni volta che il salvatore è un affascinante giovanotto, la calamità della vostra trama è prevedibile, e il senso di attesa si estingue." Ibidem, p. 155

Let not your ambition to display variety cause you to produce such number of personages in your story, as shall create perplexity, dissipate curiosity, and confound recollection. But if, to show your powers of invention, you are resolved to introduce your reader to a new acquaintance in every chapter, and in every chapter snatch away his old one; he will soon have the consolation to perceive - they are none of them worth his regret. Respect virtue - nor let her to be so warm or so violent as to cause derision: - nor vice so enormous as to resemble insanity. No one can be interested for an enthusiast - nor gain instruction from a madman. And when you have written as good a novel as you can - compress it into three or four short volumes at most; or the man of genius, whose moments are precious, and on whose praise all your fame depends, will not find time to read the production, till you have committed suicide in consequence of its ill reception with the public.¹⁵¹

E' interessante notare come sia nelle recensioni di Wollstonecraft, che nell'articolo di Inchbald, i romanzi vengano criticati elencandone con precisione i difetti: la melensaggine, le inverosimili scene ad effetto, il sentimentalismo di maniera, ma mai in riferimento al sesso delle loro autrici come causa prima della mediocrità dei testi. Con questo atteggiamento Wollstonecraft e Inchbald si differenziano perciò dai critici contemporanei i quali, invece, nell'esaminare le opere letterarie scritte da donne sembrano solo capaci di assumere a priori un atteggiamento di ostilità: "stupid romances for stupid women"¹⁵², in questi termini congedavano molte opere femminili, considerandole il frutto di una sottocultura letteraria.

Il trattamento riservato al romanzo di Elizabeth Inchbald conferma l'atteggiamento discriminatorio dei letterati verso le opere di matrice femminile: "Criticism of women's work shows little evidence of the usual aesthetic standards. One would never know from contemporary criticism that Elizabeth Inchbald's *A Simple Story* was an unusually good novel"¹⁵³, sostiene Katherine Rogers. Robert D. Mayo, nel suo saggio *The English Novel in the Magazines*¹⁵⁴, scrive:

"Novelists like Sarah Fielding, (...), Mrs. Inchbald, Holcroft, (...), Maria Edgeworth and Charlotte Smith, who were welcomed with at least qualified praise from the reviewers when they appeared, obtained not even a nod of recognition from the

151. "Non lasciate che la vostra ambizione a mostrare varietà vi porti a produrre nella vostra storia un numero di personaggi tale da creare perplessità, disperdere la curiosità e confondere i ricordi. Ma se, per mettere in mostra la vostra capacità d'invenzione, siete decisi a presentare al vostro lettore una nuova conoscenza a ogni capitolo, e in ogni capitolo a eliminarne una vecchia; egli avrà presto la consolazione di percepire che nessuna di loro è degna del suo rimpianto. Rispettate la virtù - né lasciate che essa sia così intensa o violenta da provocarne la derisione: - né i vizi così enormi da assomigliare alla follia. Nessuno può essere interessato a un entusiasta - ne ottenere insegnamenti da un alienato. E quando avete scritto il romanzo migliore che potete - comprimetelo al massimo in tre o quattro brevi volumi; o l'uomo di ingegno, i cui momenti sono preziosi e dal cui elogio dipende tutta la vostra fama, non troverà il tempo di leggere l'opera fino a quando non avrete commesso il suicidio come conseguenza della sua cattiva ricezione tra il pubblico." Ibidem, pp. 155-156.

152. "Stupidi romanzetti per donne vanesie", in Figes, op. cit.

153. "L'analisi dei lavori femminili mostra pochi esempi degli usuali modelli estetici. Non si scoprirebbe mai dalla critica dell'epoca che *A Simple Story*, di Elizabeth Inchbald, era un romanzo straordinariamente valido", Katharine M. Rogers, *Feminism in Eighteenth-Century England*, Brighton, The Harvester Press, 1982, p. 23.

154. Robert D. Mayo, *The English Novel in the Magazines 1740-1815*, London, Oxford University Press, 1962.

haughty circle of essay-critics.¹⁵⁵

A prescindere dall'altezzoso atteggiamento dei saggisti, anche quel "qualified praise" dei recensori offre interessanti spunti di riflessione: come già affermato si nota una grande diversità di atteggiamento tra le recensioni dei critici letterari e i commenti scritti dalle autrici contemporanee. I primi sembrano cogliere nella possibilità di censire un romanzo scritto da una donna, l'ennesima occasione per schierarsi contro l'intera categoria delle scrittrici, relegando a poche righe l'analisi vera e propria dell'opera. Un esempio è quello offerto dal critico letterario di *European* che, a proposito di *A Simple Story*, scrive:

Accustomed, under the head Novel, to encounter every kind of disgust which inanity can inspire; inured to meet with the gleanings of memory, raked together by ignorant misses or their maukish sentimental mammas, instead of knowledge of the human heart, its foibles, affections, and struggles, and repeatedly, as we are, the melancholy midwives of such abortions of the mind, how happy are we to have an opportunity to proclaim a more fortunate birth; a child of vigour, health, and energy. Such is our present pleasure.¹⁵⁶

Il commentatore si dilunga sulla quantità di romanzi vacui e sdolcinati opera di letterate di poco valore, quindi dà il benvenuto al romanzo di Elizabeth Inchbald definendolo un figlio vigoroso, in salute e pieno di energia. Termini piuttosto generici che non evidenziano le qualità intrinseche del romanzo. Di ben altra levatura sono i commenti su *A Simple Story* di autrici come Joanna Baillie¹⁵⁷, Maria Edgeworth o Mary Wollstonecraft le quali, pur non concordando nei giudizi, offrono un esempio di analisi critica più interessante:

I had admired this celebrated Novel many years ago, when I first read it; and on reading it again, which I have done with great interest and pleasure, I am not lees inclined to think it deserving of its high reputation. The characters of Miss Milner and Dorriforth are original, well imagined, and skilfully delineated; and it is rich in passages of amusing sprightliness, and of great interest and pathos.¹⁵⁸

Questo passaggio è tratto dall'epistolario privato di Joanna Baillie; pur non trattandosi di un testo finalizzato alla pubblicazione su una rivista specializzata in letteratura, Baillie valuta le doti dell'autrice giudicando la capacità della sua invenzione, la qualità della sua scrittura e la sua abilità nel trasmettere i sentimenti. Altrettanto entusiasta di *A Simple*

155, "Romanzieri come Sarah Fielding, (...), Mrs. Inchbald, Holcroft, (...), Maria Edgeworth e Charlotte Smith, che erano stati accolti con almeno un'approvazione competente dai recensori quando apparvero, non ottennero neanche un cenno di riconoscimento dall'altezzoso circolo dei saggisti.", Mayo, op. cit., pp. 156-7.

156. "Avezzi, sotto il titolo Romanzo, a incontrare ogni tipo di disgusto che la vacuità può ispirare; abituati a imbattersi con le spigolature della memoria, raccolte da signorine ignoranti o dalle loro stucchevoli e sdolcinate mamme, invece che con la conoscenza del cuore umano, delle sue manie, emozioni e lotte; e ripetutamente, quali noi siamo, le melanconiche levatrici di tali aborti della mente, quanto siamo lieti di avere l'opportunità di annunciare una nascita più fortunata; un figlio vigoroso, in buona salute, energico. Questo è il nostro piacere attuale." Da *European*, XIX (March 1791), 197, citato in Mayo, op. cit., p. 266.

157. Joanna Baillie (1762-1851), drammaturga. Iniziò a scrivere per il teatro negli anni conclusivi della carriera di Inchbald. Celebre per i suoi *Plays on the Passions*, pubblicati tra il 1798 e il 1812.

158. "Avevo ammirato questo illustre romanzo molti anni fa, quando lo lessi la prima volta e nel leggerlo nuovamente, cosa che ho fatto con grande sollecitudine e piacere, non sono meno propensa a ritenerlo meritevole della sua somma fama. I personaggi di Miss Milner e Dorriforth sono originali, ben immaginati e abilmente delineati, ed è ricco di passaggi di divertente vivacità, di grande interesse e pathos." Riportato in Boaden, op. cit., vol. II, p. 353.

Story era Maria Edgeworth, che nel 1809 scrisse ad un'amica:

I have just been reading, for the fourth time, I believe, The Simple Story, which I intended this time to read as a critic, that I might write to Mrs. Inchbald about it: but I was so carried away by it that I was totally incapable of thinking of Mrs. Inchbald or anything but Miss Milner and Dorriforth, who appeared to me real persons whom I saw and heard, and who had such power to interest me, that I cried my eyes almost out before I came to the end of the story: I think it the most pathetic and the most powerfully interesting tale I ever read.¹⁵⁹

All'obiettività delle scrittrici nel giudicare le opere delle sue colleghe, si contrappone la malevola disposizione dei letterati conservatori: "I hate these Petticoat-Authors; 'tis false Grammar, there's no Feminine for the *Latin* word, 'tis entirely of the masculin Gender, and the Language won't bear such a thing as a She-Author"¹⁶⁰ scriveva senza mezzi termini un critico sulla rivista Critick, nel 1762 sulla *Monthly Review* un altro critico commentava con feroce sarcasmo la crescita del numero di autrici:

the number of Authoresses hath of late so considerably increased, that we are somewhat apprehensive lest our very Cook-wenches should be infected with Cacoethes Scribendi, and think themselves above the vulgar employment of mixing a puddings, or rolling a pye-crust.¹⁶¹

Probabilmente dietro questo atteggiamento ostile si celava il tentativo di difendersi da ciò che questi letterati avvertivano come una minaccia. Il mondo della cultura, tradizionalmente maschilista e riflesso di una società ancora basata sul patriarcato, durante il XVIII secolo venne pervaso da questa schiera di nuove autrici; molte di loro erano coscienti che, dando voce al proprio pensiero, conservatore o radicale che fosse, attraverso la scrittura lanciavano una sfida a questa élite letteraria:

Alas! a woman that attempts the pen,
Such an intruder on the rights of men,
Such a presumptuous creature is esteemed,
The fault can by no virtue be redeemed.¹⁶²

commentava ironicamente la poetessa Anne Finch.¹⁶³ Dalla consapevolezza di questo

159. "Ho appena letto, per la quarta volta credo, *The Simple Story*, che avevo intenzione questa volta di leggere criticamente, affinché potessi scrivere a suo proposito a Mrs. Inchbald: ma esso mi ha così coinvolta che sono stata completamente incapace di pensare a Mrs. Inchbald o ad altro che non fossero Miss Milner e Dorriforth, i quali mi apparivano come persone reali che vedevo e sentivo, e che avevano una tale ascendenza sul mio interesse che ho pianto quasi tutte le mie lacrime prima di giungere alla fine della storia: penso che sia il più commovente e il più interessante romanzo che abbia mai letto." Da una lettera a Miss Ruxton, contenuta in *Women Critics, 1660-1820, an Anthology*, edited by the Folger Collective on Early Women Critics, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1995, pp. 375-376.

160. "Odio queste scrittrici in gonnella; è una grammatica falsa, non c'è il femminile per la parola latina, essa è esclusivamente di Genere maschile e il Linguaggio non sopporterà una cosa tale come un autore-femmina." Citato in Jane Spencer, *The Rise of the Woman Novelist: from Aphra Behn to Jane Austen*, Oxford, Basil Blackwell, 1986, p. 6.

161. "Il numero di autrici e di recente così considerevolmente aumentato, che siamo non poco preoccupati che persino le nostre aiuto cuoche possano venire infettate dalla cattiva abitudine dello scrivere e ritenersi al di sopra volgari impieghi quali mescolare un budino o spianare la pasta di una torta", da *Monthly Review*, 27, 1762, p. 472, in Spender (ed.), op. cit., p. 27.

162. "Ahimè! Una donna che si prova con la penna, viene stimata una tale intrusa nei diritti degli uomini, una creatura così presuntuosa, la cui colpa nessuna virtù potrà mai redimere". Citato in Jane Spencer, op. cit., p. 5.

163. Anne Finch, Countess of Winchelsea (1661-1720), poetessa nota per *The Spleen: A Pindarique Ode* (1709) e *Miscellany Poems* (1713). Era solita pubblicare a suo nome solo le poesie più convenzionali, lasciando anonime

status quo nasce l'atteggiamento di "auto-censura" di molte donne: parecchie pubblicarono le loro opere nascondendosi dietro l'anonimato (gran parte dei romanzi scritti durante il XVIII secolo sono attribuiti a "young ladies" di cui non è dato sapere di più), altre scelsero di utilizzare uno pseudonimo. Fanny Burney ricopiò il manoscritto del suo primo romanzo cercando di camuffare la propria calligrafia temendo di venire riconosciuta e danneggiando in questo modo l'onore del padre; Inchbald presentò il suo primo dramma sotto falso nome, e il suo presunto primo romanzo, *Emily Herbert; or Perfidy Punished*, venne venduto come un racconto epistolare vergato dalla donna del titolo.

Spesso le scrittrici sentivano la necessità di anteporre ai loro testi delle prefazioni in cui offrire spiegazioni del loro operato e giustificarsi per la loro scelta. Sostanzialmente si possono riconoscere due atteggiamenti: uno difensivo, in cui l'autrice prende le distanze dalle storie sentimentali, frivole e piene di romanticherie, accusate di rovinare generazioni di giovani lettrici, mettendo in rilievo le qualità morali e l'intento didattico dei loro romanzi. Il poeta Samuel Rogers¹⁶⁴ commentava ironicamente che mentre "we men are modestly content to amuse by our writings, women must be didactic!"¹⁶⁵, l'altro invece è caratterizzato dalla modestia, con cui motivano la loro attività come il frutto del bisogno. Sarah Fielding¹⁶⁶, nella prefazione al romanzo *David Simple* scrisse:

Perhaps the best Excuse that can be made for a woman's venturing to write at all, is that which really produced this Book; Distress in her Circumstances: which she could not so well remove by any other Means in her Power.¹⁶⁷

Anche Elizabeth Inchbald, nell'introduzione a *A Simple Story*, seguì questa tendenza:

It is said, a book should be read with the same spirit with which it has been written. In that case, fatal must be the reception of this for the writer frankly avows, that during the time she has been writing it, she has suffered every quality and degree of weariness and lassitude, into which no other employment could have betrayed her. It has been the destiny of the writer of this story, to be occupied throughout her life, in what has the least suited either her inclination or capacity - with an invincible impediment in her speech, it was her lot for thirteen years to gain a subsistence by public speaking - and, with the utmost detestation to the fatigue of inventing, a constitution suffering under a sedentary life, and an education confined to the narrow boundaries prescribed her sex, it has been her fate to devote a tedious seven years¹⁶⁸ to the unremitting labour of literary productions - whilst a taste for authors of the first

quelle che invece contenevano atteggiamenti di protesta contro la situazione delle donne e delle poetesse nella società contemporanea.

164. Samuel Rogers (1763-1855), poeta romantico, autore del poemetto *The Pleasures of Memory* (1792), del poema narrativo *The Voyage of Columbus* (1812) e *Italy*, pubblicato anonimo nel 1822.

165. "Noi uomini ci accontentiamo modestamente di divertire con i nostri scritti, le donne devono essere istruttive!" citato in Janet Todd, *The Sign of Angellica*, op. cit., p. 229.

166. Sarah Fielding (1710-1768), traduttrice, romanziera e autrice di letteratura per l'infanzia. Nel 1744 apparve il suo primo romanzo *The Adventures of David Simple*. Scrisse anche *The Governess, or, Little Female Academy* (1749), *Remarks on Clarissa, Addressed to the Author* (1749), *The Lives of Cleopatra and Octavia* (1757), *The History of Ophelia* (1760).

167. "Forse la migliore discolpa che può essere fatta per una donna che osa scrivere, è quella che davvero produsse questo libro, la miseria delle sue condizioni familiari che lei non avrebbe potuto rimuovere altrettanto bene con altro mezzo in suo potere", citato in Irving Ehrenpreis - Robert Halsband, *The Lady of Letters in the Eighteenth Century*, Los Angeles, University of California, 1969, p. 34.

168. Inchbald si riferisce agli anni della carriera letteraria iniziata nel 1784 con il successo della sua prima farsa *The Mogul Tale; or, The Descent of the Balloon*.

rank has been an additional punishment, forbidding her one moment of those self-approving reflections which are assuredly due to the industrious.¹⁶⁹

Inchbald parla della sua professione di attrice e scrittrice come due attività assai lontane dalla sua inclinazione: prima costretta a salire su un palcoscenico malgrado il suo "invincibile" difetto di dizione, poi a dedicarsi a un mestiere per il quale non aveva né l'adeguata preparazione né una particolare attitudine, Elizabeth attribuisce alla necessità l'origine della sua carriera teatrale e letteraria:

But, alas! in the exercise of the arts, industry scarce bears the name of merit. - What then is to be substituted in the place of genius? GOOD FORTUNE. - And if these volumes¹⁷⁰ should be attended by the good fortune that has accompanied her other writings, to that divinity, and that alone, she shall attribute their success. Yet, there is a first cause still, to whom I cannot here forbear to mention my obligations. The Muses, I trust, will pardon me, that to them I do not feel myself obliged - for, in justice to their heavenly inspirations, I believe they have never yet favoured me with one visitation, but sent in their disguise NECESSITY, who, being the mother of Invention, gave me all mine - while FORTUNE kindly smiled, and was accessory to the cheat.

But this important secret I long wished, and endeavoured to conceal; yet one unlucky moment candidly, though unwittingly, divulged it - I frankly owned, "That Fortune having chased away Necessity, there remained no other incitement to stimulate me to a labour I abhorred."¹⁷¹

Sulle sue qualità di scrittrice glissa modestamente attribuendo tutto il suo successo alla buona sorte; mostra un atteggiamento ironico nei confronti delle muse, invenzione maschile con cui nega di essere in debito, e quindi ribadisce "l'avversione" per un campo, quello della letteratura, che non avrebbe mai tentato se non fosse stata spinta dalla necessità; con questa prefazione Inchbald si allinea con le altre sue colleghe

169. "Si dice che un libro dovrebbe essere letto con lo stesso spirito con cui è stato scritto. In questo caso, funesta deve essere la ricezione di questo - poiché l'autrice ammette apertamente che, durante il periodo in cui lo ha scritto, ella ha sofferto ogni qualità e grado di tedio e stanchezza in cui nessun'altra occupazione avrebbe potuto farla cadere. E' stata la sorte della scrittrice di questa storia, essere occupata lungo tutto il corso della sua vita in ciò che meno era adatto alla sua inclinazione o alla sua capacità - con un invincibile impedimento nella sua dizione, per tredici anni fu il suo destino guadagnarsi da vivere parlando in pubblico e, con sommo odio per la fatica di inventare, una costituzione che patisce la vita sedentaria e un'educazione limitata agli angusti confini prescritti al suo sesso, è stato suo fato dedicare sette tediosi anni all'incessante fatica della produzione letteraria - mentre la predilezione per gli autori di prim'ordine è stata una punizione aggiuntiva, proibendole un solo momento di quelle riflessioni di autoapprovazione che sono certamente dovute agli operosi." Elizabeth Inchbald, *A Simple Story*, London, Penguin Books, 1996, pp. i-ii.

170. I romanzi venivano solitamente divisi in più tomi: *A Simple Story* si compone di quattro volumi.

171. "Ma, ahimé! Nell'esercizio delle arti, la laboriosità porta appena il nome del merito. - Cosa dunque deve essere sostituito al posto del genio? LA BUONA FORTUNA. - E se questi volumi dovessero essere assistiti dalla buona sorte che ha accompagnato i suoi altri scritti, a quella divinità e a quella sola, ella attribuirà il loro successo. Tuttavia c'è ancora una prima causa, alla quale non posso in questa sede astenermi dal menzionare la mia gratitudine. Le Muse, sono certa, mi perdoneranno del fatto che verso di loro non mi sento obbligata - poiché, in giustizia alla loro ispirazione divina, io credo che esse non mi abbiano mai favorito con una visita; ma abbiano mandato sotto loro sembianze la NECESSITA' che, essendo la madre della Invenzione, mi ha donato tutta la mia - mentre la FORTUNA sorrideva gentilmente, complice dell'inganno. Ma questo importante segreto a lungo ho desiderato, riuscendovi, tenere nascosto; finché in un giorno sfortunato, candidamente sebbene senza volere, l'ho divulgato - Ammisi francamente, "che se la Fortuna avesse scacciato la Necessità, non sarebbe rimasto nessun altro incitamento a stimolarmi verso un lavoro che abortivo", *ibidem*.

contemporanee: quasi scusandosi per aver osato entrare nel mondo della letteratura, sminuisce umilmente la propria capacità e si appella alla benevolenza dei lettori insistendo sulle difficoltà affrontate. Un'invocazione che, a giudicare dalle parole di un recensore della *Monthly Review*, non cadde inascoltata:

She has here introduced herself in a Preface so ingenious, so modest, and so pathetic, that while she seems willing to depress her own consequence, every line of the Introduction gives new value to her character, and engages the reader in her favor (sic).¹⁷²

6. Una scrittrice a tutto tondo: l'attività critica di Elizabeth Inchbald

Tra il 1806 e il 1808 apparvero i venticinque volumi di *The British Theatre*, la raccolta teatrale pubblicata da Longman, che vide Elizabeth Inchbald prodursi per la prima volta nell'ambito della critica letteraria. Se consideriamo il fatto che fino a quel momento, nel campo della letteratura, quello era rimasto l'unico settore del tutto inaccessibile alle donne, giacché "they were supposed to lack the judgement required for criticism"¹⁷³, si può comprendere come la richiesta dell'editore di scrivere le testi inclusi nella raccolta, costituì per Inchbald un importante riconoscimento del suo ingegno letterario. Accettando questa collaborazione, Elizabeth sfidò i limiti imposti dal "gender" e naturalmente questo non mancò di provocare acide reazioni: "*Beauty, with all its charms, will not constitute a good Remarker*"¹⁷⁴, scrisse George Colman Junior in una furiosa lettera inviata alla scrittrice; a suscitare la sua collera erano stati i giudizi sfavorevoli con cui ella aveva valutato il suo lavoro di drammaturgo. Nella missiva, che Inchbald inserì nel volume che raccoglieva le opere di Colman, egli mette in discussione le opinioni della scrittrice, senza però dimenticare di pronunciarsi sulla improprietà, per una donna, di intraprendere il lavoro di critica:

I would say a little relative to those dramas of mine which have, already, had the honour to be somewhat singed, in passing the fiery ordeal of feminine fingers: - fingers, which it grieves me to see destined to a rough task, from which your manly contemporaries in the drama would naturally shrink.¹⁷⁵

Quindi, offeso anche dalle recensioni negative sulle opere del padre, attacca Elizabeth accusandola di ingratitudine:

Oh, madam! - is this *grateful*? - is it *graceful*, from an ingenious lady, who was originally encouraged, and brought forward, as an authoress, by that very man, on whose tomb she idly plants this poisonous weed of remark, to choke the laurels which

172. "Ella ha presentato se stessa in una Prefazione così ingegnosa, così modesta e patetica, che mentre sembra volere avvilire la sua importanza, ogni riga dell'Introduzione dà nuovo valore al suo carattere e vincola il lettore in suo favore", da *Monthly Review, Enlarged Edition*, April 1791, Vol. 4, pp. 434-5, citato in McKee, op. cit., p. 25.

173. "Si supponeva che mancassero del giudizio necessario alla critica", Katharine M. Rogers, *Britain's First Woman Drama Critic: Elizabeth Inchbald*, in Mary Anne Schofield, Cecilia Macheski, *Curtain Calls; British and American Women and the Theater, 1660-1820*, Athens, Ohio University Press, 1991. p. 278.

174. "La bellezza, con tutte le sue attrattive, non può forgiare un buon critico", pubblicata in Elizabeth Inchbald (ed.), *The British Theatre*, inserita prima dell'introduzione a *The Heir at Law*, vol. XXI.

175. "Vorrei dire qualcosa in relazione a quei miei drammi che hanno già avuto l'onore di essere in qualche modo celebrati, nel passare tra l'ardente giudizio di dita femminili: - dita che mi addolora vedere occupate in un grave, da cui i drammaturghi maschi vostri contemporanei naturalmente si allontanano." Ibidem.

justly grace his memory?¹⁷⁶

La risposta a quanto asserito da Colman offre ad Elizabeth l'occasione per raccontare come si è trovata a svolgere questo incarico:

In one of those unfortunate moments, which leaves us years of repentance, I accepted an overture, to write from two to four pages, in the manner of preface, to be introduced before a certain number of plays (...). Even for so humble a task I did not conceive myself competent, till I submitted my own opinion to that of the proprietors of the plays in question.¹⁷⁷

Mostrando la medesima umiltà che caratterizza l'introduzione al suo primo romanzo e la spiegazione del successo delle sue commedie¹⁷⁸, Elizabeth dichiara di avere affrontato il nuovo compito consapevole della propria incompetenza e di essersene successivamente pentita. Ancora una volta Inchbald cerca di attutire la "rivoluzionarietà" della sua scelta, consapevole del rischio di vedere compromessa la propria reputazione, "as far as a woman's reputation depends on being a critic"¹⁷⁹, l'inquietudine di Elizabeth non è priva di fondamento giacché nelle sue nuove vesti provocherà opinabili commenti come quello di Boaden, secondo il quale: "There is a something unfeminine (...) in a lady's placing herself in the seat of judgement."¹⁸⁰, o di Littlewood, che ne accantona sbrigativamente l'opera critica affermando che "Mrs. Inchbald simply did not understand Shakespeare".¹⁸¹ Nonostante il parere degli intellettuali reazionari, la raccolta fu dal punto di vista finanziario un successo tale da indurre l'editore a pagare Elizabeth semplicemente per usare il suo nome come curatrice di *A Collection of Farces*, una raccolta in sette volumi pubblicata nel 1809, e di *The Modern Theatre*, antologia in dieci volumi, edita nel 1811. Entrambe contenevano opere, come pubblicizzava il frontespizio, "selected by Mrs. Inchbald", senza però alcuna introduzione redatta dalla scrittrice.

Le premesse in *The British Theatre*, più che delle vere interpretazioni critiche delle opere teatrali che introducono, costituiscono una sorta di spaccato del mondo del teatro tardo settecentesco; in esse Inchbald, forte della sua esperienza come attrice e drammaturga, e quindi della sua conoscenza diretta del mondo teatrale, inserisce episodi sulla vita dei commediografi a lei coevi ed esprime giudizi sui più noti attori dell'epoca:

Who will allege, that mental powers have no charm in the female sex? Mrs. Siddons performed on the London stage, in the prime of youth and bloom of beauty, yet was totally neglected. She came a few years after, with judgement for her aid, and was enthusiastically worshipped.¹⁸²

176. "Oh, signora! - è questa gratitudine? - è questo gentile, per una donna d'ingegno che venne inizialmente incoraggiata e sostenuta, come drammaturga, da quello stesso uomo sulla cui tomba ora ella semina con indolenza i semi velenosi della critica, per soffocare il lauro che giustamente orna la sua memoria?" Ibidem.

177. "In uno di quegli infelici momenti che ci lasciano anni di ripensamenti, accettai la proposta di scrivere da due a quattro pagine, a mo' di introduzione, da presentare prima di un certo numero di drammi (...). Anche per un compito così umile non mi ritenevo competente, finché non ho piegato la mia volontà ai proprietari delle opere in questione." Inchbald (ed.), *The British Theatre*, introduzione a *The Heir at Law*, di George Colman jr., vol. XXI.

178. Cfr. I. 5., p. 40-41 e I. 4., p. 23.

179. "Per quanto la reputazione di una donna possa dipendere dall'essere una critica", Ibidem.

180. "C'è un qualcosa di non femminile (...) in una donna che si erge sul banco del giudizio" Boaden, op. cit., vol. II, p. 84.

181. "Mrs. Inchbald semplicemente non capiva Shakespeare", S. R. Littlewood, *Elizabeth Inchbald and Her Circle: The Life Story of a Charming Woman (1753-1821)*, London, Daniel O'Connor, 1921, p. 111.

182. "Chi può affermare che le facoltà mentali non hanno fascino nel sesso femminile? Mrs. Siddons recitò sui palcoscenici londinesi nel fiore della gioventù e nel pieno rigoglio della bellezza, eppure fu totalmente ignorata. E' tornata dopo qualche anno, con la complicità della sua saggezza, e venne entusiasticamente idolatrata." Inchbald (ed.), *The British Theatre*, introduzione a *Isabella; or the Fatal Marriage*, di Thomas Southern, vol. VII.

Così scrive dell'amica Sarah, sottolineando il valore intellettuale dell'attrice come fattore determinante per il suo successo; a proposito di John Philip Kemble, invece, si esprime con toni meno entusiastici; messo a confronto con David Garrick, descritto come "an artist and an actor"¹⁸³, Kemble "is merely an artist"¹⁸⁴.

Garrick had great spirit and fire in every scene of the part - but not the fire of love. Kemble has not even the sparks.¹⁸⁵

Altrove Inchbald si pronuncia sul valore educativo del teatro e di conseguenza sulla importanza dell'intento morale, insieme alla verosimiglianza, come elemento basilare della scrittura drammatica; dimostra di apprezzare la naturalezza dei personaggi e dei dialoghi, mentre condanna l'uso del dialetto o la distorsione del linguaggio come ingrediente comico.

Molto spesso Elizabeth si sofferma sull'importanza della recitazione e della messinscena che, in alcuni casi, può risollevare le sorti di un dramma non particolarmente riuscito: "actors, eminent in their art, know how to temper those failings in a tragic author"¹⁸⁶, a proposito di Rosalind, l'eroina di *As You Like It*¹⁸⁷, nota:

This character requires peculiar talents in representation, because it has so large a share of the dialogue to deliver; and the dialogue, though excellently written, and interspersed with various points of wit, has still no forcible repartee, or trait of humour, which in themselves would excite mirth, independent of an art in giving them utterance.¹⁸⁸

Secondo Inchbald il drammaturgo contemporaneo deve evitare la scarsità di azione e i lunghi monologhi poiché "a London audience are become (sic) a very impatient multitude"¹⁸⁹, nella prefazione alla sua commedia *To Marry or Not to Marry*, presenta un sarcastico ritratto delle aspettative del pubblico di fine Settecento:

The stage delights the eye far oftener than the ear. Various personages of the drama, however disunited, amuse their looker on; whilst one little compact family presents a sameness to the view, like unity of place; and wearies the sight of a British auditor fully as much. Incidents too, must be numerous, however unconnected, to please a London audience: they seem, of late, to expect a certain number, whether good or bad. Quality they are judges of - but quantity

183. "Un artista e un attore", Inchbald (ed.), *The British Theatre*, introduzione a *The Wheel of Fortune*, di Richard Cumberland, vol. XVIII.

184. "E' semplicemente un artista", ibidem.

185. "Garrick possedeva grande spirito e ardore in ogni scena della parte - ma non il fuoco dell'amore. Kemble non ne ha neppure le scintille." Inchbald (ed.), *The British Theatre*, introduzione a *The Mourning Bride*, di William Congreve, vol. XIII.

186. "Gli attori che primeggiano nella loro arte sanno come attenuare gli errori di un autore tragico", Inchbald (ed.), *The British Theatre*, introduzione a *The Rivals Queens*, di Nathaniel Lee, vol. VI.

187. *As You Like It* (1599-1600), dramma romanzesco di William Shakespeare.

188. "Questo personaggio richiede un talento particolare nella rappresentazione, poiché ha una porzione di dialogo assai lunga da pronunciare ed il dialogo, sebbene eccellentemente scritto e intercalato da vari momenti di ingegno, manca tuttavia di qualche replica impetuosa o di tratti umoristici, che possano di per sé suscitare ilarità, prescindendo dall'arte con cui vengono recitati." Inchbald (ed.), *The British Theatre*, introduzione a *As You Like It*, di William Shakespeare, vol. III.

189. "Il pubblico londinese sta diventando una schiera assai irrequieta", Inchbald (ed.), *The British Theatre*, introduzione a *The Clandestine Marriage*, di G. Colman e D. Garrick, vol. XVI.

they must have.¹⁹⁰

Alla fine della sua esperienza di autrice teatrale, la stesura di queste prefazioni costituisce per Elizabeth Inchbald un'occasione per riflettere sul teatro intero e, con uno sguardo retrospettivo, sul proprio percorso in questo universo; come Shakespeare, di cui Inchbald, proprio in una delle premesse redatte per *The British Theatre*, scrisse che aveva "gained his knowledge of the effect produced from plays upon audience (...) by his constant attendance on dramatic representations"¹⁹¹, la lunga esperienza come attrice, prima ancora che come drammaturga, aveva reso Elizabeth un'esperta del campo. Gli ultimi anni della vita di Elizabeth Inchbald non furono caratterizzati da grandi eventi: trascorse una vita tranquilla, dedicandosi alla lettura, alla collaborazione saltuaria con riviste come *The Artist* e *The Edinburgh Review* e alla stesura delle sue memorie. Durante questo periodo cambiò spesso alloggio: dalla casa in Leicester Square si trasferì in una sorta di convento per donne sole¹⁹², che in seguito abbandonò per continuare ad essere indipendente; si trasferì quindi in un piccolo appartamento che, con la sua tipica ironia, descrisse così:

My present apartment is so small, that I am all over black and blue with thumping my body and limbs against my furniture on every side: but then I have not far to walk to reach any thing I want; for I can kindle my fire as I lie in bed, and put on my cap as I dine; for the looking-glass is obliged to stand on the same table with my dinner.¹⁹³

Successivamente si trasferì in St. George's Row e ancora in molte altre zone prima di stabilirsi a Kensington, dove morirà qualche anno più tardi, Robinson l'aveva incoraggiata a scrivere un libro di memorie, cui ella si applicò con solerzia, ma quando la casa editrice fallì, Inchbald non trovò nessuno altro disposto a pubblicare il tomo: il manoscritto venne preso in considerazione da altri editori i quali però, dopo alcuni tentennamenti, lo rifiutarono. Inchbald decise allora di darlo alle fiamme, chiudendo definitivamente la sua attività di scrittrice.

Il 1° agosto 1821 Elizabeth Inchbald morì e venne sepolta a Londra, nel cimitero della chiesa di Kensington.

190. "Sempre più spesso il palcoscenico diletta più l'occhio che l'orecchio. Numerosi personaggi del dramma, per quanto incongruenti, divertono lo spettatore mentre una piccola famiglia compatta presenta una identità di visione simile all'unità di luogo e annoia altrettanto lo sguardo dello spettatore britannico. Anche gli incidenti devono essere numerosi, per quanto sconnessi, per accontentare il pubblico di Londra: esso sembra, di recente, aspettarsene un certo numero, non importa se buoni o cattivi. Esso è giudice della qualità - ma è la quantità che deve avere." Inchbald (ed.), *The British Theatre*, introduzione a *To Marry or Not to Marry*, di Elizabeth Inchbald, vol. XXIII.

191. "Ottenuto la sua conoscenza sull'effetto prodotto dai drammi sul pubblico, (...) assistendo costantemente alle rappresentazioni drammatiche", Inchbald (ed.), *The British Theatre*, introduzione a *De Monfort*, di Joanna Baillie, vol. XXIV.

192. Si tratta della Annandale House, in Turnham Green, che ospitava nubili non più giovani o donne sposate rimaste senza marito. Le affittuarie erano tutte di religione cattolica. Le stanze da letto erano separate, mentre i pasti si consumavano in sale comuni.

193. "Il mio attuale appartamento è così piccolo che sono tutta nera e blu per lo sbattere con il corpo o con gli arti contro ogni lato della mia mobilia: ma in questo modo non devo camminare molto per raggiungere qualsiasi oggetto io desideri, infatti posso accendere il fuoco mentre sono distesa sul letto e mettermi la cuffia mentre ceno, poiché lo specchio è costretto a stare sullo stesso tavolo con il mio pasto." Boaden, op. cit., vol. II, p. 91.

II. A SIMPLE STORY, UN CONTRIBUTO AL DIBATTITO “FEMMINISTA”

II. 1. Genesi del romanzo

Nel febbraio del 1777 Elizabeth Inchbald iniziò la stesura di quello che Boaden definì “a brief outline of her Simple Story”¹⁹⁴, si trattava in effetti di una versione ancora embrionale del romanzo, che verrà stampato nella sua forma definitiva solo quattordici anni più tardi. In quel periodo Inchbald, impegnata come attrice nella compagnia di Liverpool, cercava nella scrittura un mezzo per aumentare gli scarsi proventi, così come faceva suo marito Joseph sfruttando le sue abilità di ritrattista. Insieme alla motivazione economica, va tuttavia riconosciuta anche l'esigenza intellettuale di una donna che si dedicava alla letteratura con grande interesse¹⁹⁵ e alla frequentazione di personaggi culturalmente stimolanti come John Philip Kemble¹⁹⁶.

Il grande attore ebbe un ruolo assai importante nella redazione del romanzo, contribuendo in un certo senso alla creazione del protagonista maschile e incoraggiando Elizabeth Inchbald a continuare nel lavoro intrapreso:

Now to *your* writings. Pray how far are you advanced in your novel? - what new characters have you in it - what situations? how many distressed damsels and valorous knights? how many prudes, how many coquettes? what libertines, what sentimental rogues in black and empty cut-throats in red? I must know all this whenever you write to this quarter again, which I hope will be soon. Write a little in French, but at all events write often.¹⁹⁷

Secondo quanto racconta Boaden, nei mesi successivi Inchbald scrisse un centinaio di pagine, ma fu solo nel settembre del 1779, a due anni dall'inizio della composizione del testo e un paio di mesi dopo la morte improvvisa del marito, che il romanzo venne portato a termine:

She had now finished her novel, and shown it to George Inchbald¹⁹⁸, who, probably, was a very modest critic. Mr Kemble awed by his academic character, but she gave it to his critical inquisition, (..) some other friends were favoured with a sight of this new hope, and on the 5th of October, packed in a small box, she sent it off, addressed in London to the care of Dr. Brodie¹⁹⁹, to be offered to the trade for sale.²⁰⁰

194. "Un breve schema del suo Simple Story", Boaden, op. cit., vol. I, p. 75.

195. Secondo quanto riportato dai diari su cui Boaden si basò per la redazione della biografia della scrittrice, a quel tempo Elizabeth era impegnata nella lettura di *Lord Chesterfield's Letters*, la *Essay on Man* di Pope, *Gil Blas* di Le Sage. A questi titoli aggiunge *Julia Mandeville*, *Liberal Opinions* di Melmoth, le *Letters* di Swift, *Village Memoirs*, *Louisa Mildmay*, *Caledonian Bards* e il *Vicar of Wakefield* di Goldsmith. Si veda Boaden, op. cit., vol. I, p. 75, p. 94.

196. Dell'amicizia che legava i due si è parlato in I. 2.

197. "Ed ora ai vostri scritti. Di grazia quanto avete progredito nel vostro romanzo? - quali nuovi personaggi avete inserito - quali situazioni? quante damigelle afflitte e quanti valorosi cavalieri? quante pudibonde, quante civette? quali libertini, quali romantici ribelli in nero e vacui assassini in rosso? Devo sapere tutto ciò quando scriverete nuovamente a questo alloggio, il che spero avvenga presto. Scrivete un poco in francese, ma in ogni caso scrivete spesso." Boaden, op. cit., vol. I, p. 93.

198. Si tratta del figlio illegittimo di Joseph, avuto da una relazione precedente al matrimonio con Elizabeth,

199. Di questo personaggio non si hanno notizie certe; Boaden si riferisce a lui come a uno degli ammiratori della scrittrice.

200. "Ella aveva ora ultimato il suo romanzo, e lo aveva mostrato a George Inchbald che, probabilmente, era un censore assai modesto. Mr. Kemble incuteva timore per la sua reputazione accademica, ma ella lo presentò alla

I due volumi spediti a Londra contenevano la vicenda di Miss Milner, figlia di madre protestante e padre cattolico, cresciuta secondo la religione materna ed educata in una boarding school²⁰¹. Dopo aver perso la genitrice da piccola, a diciassette anni Miss Milner rimane orfana anche del padre, il quale, prima di morire, stabilisce di destinarla alla cura di un amico fidato: il giovane sacerdote cattolico Dorriforth, Miss Milner trasferisce dunque nella casa dove il religioso abita insieme a Mrs. Horton e a sua nipote Miss Woodley, entrambe fedeli al cattolicesimo.

La vitalità della ragazza sconvolge la monotonia dell'ambiente in cui viene ospitata, inoltre, con il suo carattere forte e autonomo, Miss Milner mette più volte a dura prova il suo tutore. Durante i primi mesi di permanenza presso il suo nuovo alloggio, la fanciulla scopre l'esistenza di un nipote di Dorriforth, il piccolo Rushbrook, che nonostante sia rimasto orfano, viene lasciato alla cura di estranei. Dorriforth infatti, si rifiuta di avere qualsiasi rapporto con il bambino, la cui unica colpa è quella di essere il figlio di una sorella emarginata dal parentado perché convolata a nozze con un uomo nonostante il loro parere contrario²⁰². Miss Milner decide di portare a casa il bimbo e presentarlo allo zio nella vana speranza di fargli cambiare idea; il sacerdote trova il bambino incantevole e ben educato, ma appena ne scopre l'identità, si allontana offeso dal gesto azzardato della sua pupilla.

A completare il quadro delle nuove conoscenze di Miss Milner troviamo il Reverendo Sandford, un gesuita severo che critica aspramente la ragazza per il suo spirito ribelle e per l'irriverenza dei modi e che le rimprovera la sua inclinazione ai piaceri mondani e la civetteria con cui ama circondarsi di ammiratori. I due uomini cercano di arginare l'esuberanza della giovane donna trasferendola in campagna, lontano dalle tentazioni. Miss Milner pare essere innamorata.

della città e dalla persistente corte di Lord Frederick Lawnly, un libertino del quale Miss Nella tenuta di campagna è ospite anche Miss Fenton, promessa sposa di Lord Elmwood, cugino di Dorriforth, che per la docilità della sua indole viene sempre proposta all'irrequieta Miss Milner come un modello da imitare. Dalla città giunge Lord Frederick, deciso a proseguire nel corteggiamento di Miss Milner, scoperto il nuovo arrivo Dorriforth proibisce alla sua protetta di frequentarlo: tra i due uomini si crea una forte tensione che sfocia in un duello. Miss Milner desidera evitare l'incontro, perciò afferma di essere innamorata di Lord Frederick; in realtà si tratta di una menzogna con cui confida di salvare la vita di Dorriforth, il vero oggetto del suo amore. L'unica persona chiamata a condividere questo segreto è Miss Woodley, al cui stupore si aggiunge la consapevolezza dell'immoralità di una passione provata per colui che oltre ad essere tutore, e quindi sostituto della figura paterna, è anche un sacerdote cattolico legato al vincolo di castità; Miss Milner viene perciò immediatamente allontanata e spedita presso una parente a Bath.

La mancanza dell'amato provoca nella giovane donna uno struggimento che presto la conduce alla malattia; ma ecco che sopraggiungono nella sua nuova residenza Miss Woodley e Dorriforth, ora diventato, in seguito alla morte del cugino, il nuovo Lord Elmwood. L'acquisizione del titolo nobiliare gli ha permesso di ottenere dal Vaticano lo scioglimento dai voti del sacerdozio e dall'obbligo al celibato che essi comportavano; di conseguenza sembra automatica la celebrazione di un matrimonio tra lui e Miss Fenton rimasta, a causa della morte del primo Lord Elmwood, senza promesso sposo; ma la rivelazione dei sentimenti di Miss Milner sembra aprire gli occhi a Lord Elmwood:

sua valutazione critica, (...) alcuni altri amici vennero favoriti con la visione di questa nuova speranza, e il 10 ottobre, impacchettato in una piccola scatola, ella lo spedì, indirizzato a Londra all'attenzione del dottor Brodie, per essere offerto in vendita al settore." Boaden, op. cit., vol. I, pp. 101-2.

201. Sulle "boarding schools" si veda I.3.1.

202. Quella di figli messi al bando per essersi sottratti alle imposizioni paterne, è una situazione tipica delle commedie sentimentali di Inchbald; per un'analisi di questa tematica rimandiamo a IV. 1.

comprende di provare anch'egli una profonda passione per la fanciulla e si decide a chiederle la mano.

Il fidanzamento non cambia il carattere di Miss Milner che, al contrario, dichiara apertamente di non avere l'intenzione di sottostare ai divieti dell'amato. La giovane donna ricomincia a presenziare ad ogni evento mondano, frequenta persone che Lord Elmwood non approva, sperpera il proprio denaro in futilità. Questo atteggiamento provoca la collera del fidanzato, tuttavia Miss Milner riesce in più occasioni a imporsi su di lui: lo convince ad accogliere il piccolo Rushbrook in casa, lo costringe a sopportare e assecondare i propri capricci.

Le trasgressioni ai veti imposti da Lord Elmwood si susseguono, ma è soprattutto in una occasione che Miss Milner, con il suo atteggiamento di sfida, mette in serio pericolo il loro rapporto giungendo alla vera e propria rottura, già tante volte minacciata a causa delle provocazioni della donna, del fidanzamento; il motivo scatenante dello scontro tra i due innamorati è offerto da un ballo in maschera cui Miss Milner è decisa a partecipare malgrado l'assoluta proibizione dell'innamorato. Ancora una volta la donna disobbedisce e si reca alla festa abbigliata con un provocante costume; tornata a casa a notte fonda scopre Lord Elmwood ancora sveglio, deciso a lasciarla per sempre. Nei giorni seguenti Miss Milner non modifica la sua condotta, tutt'altro: convinta che l'uomo ritornerà sulle proprie decisioni, decide di metterlo alla prova. La giovane donna si renderà conto di essere andata troppo oltre quando riceve una lettera in cui le viene annunciata la loro definitiva separazione e la partenza di Lord Elmwood per l'Italia.

Il mattino del distacco, nel momento dello struggente congedo finale, Miss Milner e Lord Elmwood stentano a nascondere il proprio dolore sino a che, con un sorprendente "coup de théâtre", Sandford, riconoscendo l'intensità del loro amore, supera tutte le sue remore contro Miss Milner e celebra, seduta stante, il loro matrimonio. Così si concludeva la prima versione di *A Simple Story*. Nonostante l'intercedere del dottor Brodie il romanzo non trovò un editore disposto ad acquistarlo:

But she was not doomed to find an easy access to the temple of literary distinction. After some anxious correspondence about it during the rest of the year, she had a letter from Dr. Brodie, covering one from Mr. Stockdale, who, we suppose, was too full already to venture his money upon a publication which was to find or force its way merely by the actual merits of an unknown writer. It was reserved for George Robinson to be her publisher, and, as he was accustomed to be, her friend at the same time, twenty years after this failure.²⁰³

Boaden, così come altri critici, attribuisce il diniego di Stockdale all'anonimato della autrice che invece, raggiunta la fama come drammaturga, non avrà difficoltà a trovare un editore, in realtà esistono due componenti che è possibile abbiano influenzato la cauta decisione di Stockdale. La prima è la questione religiosa: *A Simple Story*, il primo romanzo inglese ad essere ambientato tra aristocratici cattolici, venne presentato all'editore nello stesso anno in cui le proteste anticattoliche si erano acuite sino allo scatenarsi dei "Gordon Riots"; la seconda ragione risiede nella consapevolezza che il testo proposto da Inchbald fosse, a causa della protagonista principale, troppo audace: Miss Milner è assai lontana da quella figura ideale di donna docile e sottomessa di cui Miss Fenton è una parodia, infatti è una ragazza dal carattere forte e in continuo contrasto

203. "Ma non era stabilito che ella trovasse facile accesso al tempio dell'onorificenza letteraria. Dopo un ansioso scambio di lettere a questo proposito durante il resto dell'anno, ella ricevette una lettera dal dottor Brodie, che ne conteneva una dal signor Stockdale il quale, supponiamo, era già troppo ricco per arrischiare il suo denaro su una pubblicazione che doveva trovare o forzare la sua strada semplicemente attraverso i reali meriti di un ignoto autore. Era destino di George Robinson diventare il suo editore, e contemporaneamente, come egli era solito fare, suo amico, venti anni dopo questo fallimento." Boaden, op. cit., vol. I, p. 102.

con la società patriarcale; un confronto dal quale l'eroina esce vincente.²⁰⁴

Nei dieci anni che seguirono Inchbald tentò più volte, ma inutilmente, di pubblicare il suo romanzo; il volume venne infine stampato nel 1791, quando l'autrice propose ad un altro editore un testo diverso rispetto alla prima stesura; nell'anno precedente infatti, la romanziera aveva sottoposto la sua composizione a una revisione quasi totale: chiusa nella sua stanza in affitto in Frith Street a Londra, con le imposte sbarrate affinché nulla la distogliesse dal suo lavoro, Elizabeth aveva aggiunto alla vicenda che costituiva la versione originale del romanzo, altri due volumi in cui si raccontava la storia della docile Matilda²⁰⁵ che, con la sua remissività, sembra riportare l'ordine dopo lo scompiglio provocato nella società patriarcale da Miss Milner, sua madre.

Al lieto fine della prima versione del romanzo venne aggiunto un elemento negativo che getta una luce sinistra sul futuro della coppia appena unita in matrimonio: nella frettolosa celebrazione Sandford utilizza un anello da lutto; questo lugubre particolare, inserito successivamente, costituisce una sorta di ponte che guida il lettore verso gli avvenimenti della seconda parte del libro; con un salto temporale di diciassette anni²⁰⁶ veniamo informati che Miss Milner e Lord Elmwood hanno vissuto felicemente per un breve periodo, durante il quale è nata Matilda, la loro figlia. Tuttavia, in seguito ad una prolungata assenza del coniuge, l'irrequieta eroina è divenuta l'amante di Lord Frederick. Al suo ritorno Lord Elmwood scopre la relazione, uccide Lord Frederick in duello e allontana da sé per sempre la moglie e la figlia. Esse e non vengono però abbandonate da Miss Woodley, né da Sandford: quest'ultimo vive con Lord Elmwood, ma cerca appena può di andare a trovare la donna caduta in disgrazia; proprio nel corso di una di queste visite, il sacerdote assiste la sventurata nell'ora della morte e le promette di consegnare a Lord Elmwood una lettera in cui ella chiede clemenza per la figlia. Il nobile accetta le richieste della defunta consorte e acconsente ad ospitare Matilda, ma a due condizioni: che ella non si mostri mai a lui, né nessuno nomini lei o la madre in sua presenza; quindi le permette di stabilirsi insieme a Miss Woodley presso Elmwood Castle, residenza in cui egli si reca assai di rado.

Matilda, ormai diciassettenne, rivela un carattere notevolmente diverso da quello della madre: è mite, ubbidiente; nonostante il grande desiderio di conoscere il padre, ella si sottomette completamente alla sua volontà di ignorarla. Lord Elmwood ha nel contempo adottato ed eletto suo erede Rushbrook, il nipote ripudiato tanti anni prima e in seguito accolto grazie all'intervento di Miss Milner al tempo del loro fidanzamento. Giunto al castello insieme allo zio, il giovanotto mostra subito compassione per la fanciulla, un sentimento che ben presto si tramuta in amore, mentre il padre è risoluto a non avere mai nessun contatto con lei. Malgrado ciò, in maniera del tutto accidentale, Lord Elmwood si imbatte nella ragazza; sebbene profondamente turbato dall'incontro, decide il trasferimento immediato di Matilda e Miss Woodley. Per impedire il distacco dalla ragazza Rushbrook chiede allo zio di avere pietà per la figlia, e solo l'intervento di Sandford eviterà che il ragazzo venga a sua volta allontanato e diseredato.

L'infelice condizione in cui si trova Matilda la espone alle insidiose attenzioni del visconte Margrave, un marrano che di nobile ha solo il titolo, deciso a impossessarsi della ragazza anche con la forza: egli infatti la rapisce e la rinchiude nel suo palazzo. Solo la scoperta del pericolo in cui si trova la figlia induce Lord Elmwood a infrangere le sue decisioni: corre a salvarla e finalmente la riconosce come sua creatura; la accoglie nella sua dimora londinese e, scoprendo che tra Matilda e Rushbrook è nato un sentimento profondo, si dichiara disposto ad acconsentire alle nozze tra i due giovani.

204. Questi aspetti saranno argomento di più approfondita discussione rispettivamente nei paragrafi II. 2 e II. 3.

205. Secondo Boaden la storia di Matilda costituiva il nucleo di un altro romanzo cui Inchbald stava lavorando e che l'autrice pensò di incorporare al testo concluso nel 1779 fondendo le due opere in una. Cfr. Boaden, op. cit., vol. I, p. 264.

206. Questo stacco temporale ha suggerito a diversi studiosi l'analogia tra il romanzo di Inchbald e *The Winter's Tale* di William Shakespeare; questa ipotesi sarà argomento di discussione nel paragrafo III. 3.

In questa seconda parte del romanzo le vicende della generazione successiva sembrano ripercorrere i fatti di quella precedente: anche questa è una storia di divieti e imposizioni, ma qui l'eroina è disposta ad assoggettarsi pedissequamente alla tirannica legge del padre, in una sorta di rovesciamento che solo in apparenza sembra costituire una concessione all'ordine patriarcale che, nei primi due volumi, la madre aveva invece coraggiosamente sfidato.²⁰⁷

Nel processo di ampliamento del romanzo, Inchbald aveva in più occasioni chiesto il parere critico di Thomas Holcroft²⁰⁸ e, successivamente, di William Godwin²⁰⁹. Il primo aveva letto il manoscritto nel periodo precedente al 1789, anno in cui la scrittrice stava "correcting her novel by his suggestions."²¹⁰ Il secondo se ne era occupato l'anno successivo: nel suo diario, in data 31 dicembre 1790, Godwin scrisse: "It was in this year that I read and criticised "The Simple Story in MS."²¹¹ Il contributo di questi intellettuali è evidente soprattutto nel tentativo, tramite il riferimento finale alla questione dell'educazione, di fare del testo un romanzo didattico. Edito nel febbraio del 1791, *A Simple Story* riscosse un immediato successo e il primo marzo dello stesso anno ne venne richiesta una seconda edizione.

II. 2. Elementi storico e biografici del romanzo

Sebbene Elizabeth Inchbald ebbe a dichiarare che i protagonisti del suo primo romanzo fossero "all invention"²¹² ad eccezione di Sandford, il quale le era stato ispirato dal suo primo confessore, Boaden invita i lettori a considerare *A Simple Story* un romanzo essenzialmente biografico.²¹³ Egli infatti ritiene che molti episodi della prima parte del libro fossero tratti da esperienze reali dell'artista, e che le figure di Miss Milner e Dorriforth ritraessero rispettivamente la stessa autrice e John Philip Kemble. Indubbiamente esistono alcuni punti di contatto tra i personaggi reali e quelli della finzione: Elizabeth Inchbald conobbe Kemble nel 1777, quando egli aveva appena abbandonato il college cattolico di Douai,²¹⁴ al fine di seguire le orme della sorella e intraprendere la carriera teatrale. E' probabile dunque che egli sia stato fonte d'ispirazione per la figura del giovane affascinante sacerdote; inoltre la descrizione dell'aspetto di Dorriforth sembra essere stata presa dal vero e su suo modello:

His figure was tall and elegant, but his face, except a pair of dark bright eyes, a set of white teeth, and a graceful fall in his clerical curls of dark brown hair, had not one feature to excite admiration - he possessed notwithstanding such a gleam of sensibility diffused over each, that many people mistook his face for handsome, and all were more or less attracted by it

207. Questo assunto sarà argomento del paragrafo II. 4.

208. Cfr. I. 2., nota 30.

209. William Godwin (1756-1836), filosofo, pubblicista e scrittore giacobino, autore di *The Inquiry Concerning Political Justice and its Influence on General Virtue and Happiness* (1793), in cui condanna ogni forma di coercizione compresa quella derivante dalle istituzioni statali, e afferma la sua convinzione dell'esistenza di un ordine naturale e del progresso della ragione.

210. "Correggendo il suo romanzo in base ai suoi suggerimenti." Boaden, op. cit., vol. I, p. 265.

211. "E' stato durante quest'anno che ho letto e recensito "The Simple Story" in MS." Citato in Charles Paul Kegan, *William Godwin; His Friends and Contemporaries*, London, Henry S. King & Co., 1876, vol. I, p. 66.

212. "Una totale invenzione", l'aneddoto viene riferito da Maria Edgeworth in una lettera a Mrs. Ruxton, datata 2 marzo 1810, citata in Patricia Sigl, *The Elizabeth Inchbald Papers*, in *Notes and Queries*, 29 (227), June 1982, p. 223.

213. Boaden, op. cit., passim. Della stessa opinione è Gary Kelly, si veda il capitolo dedicato a *A Simple Story*, nel suo saggio *The English Jacobin Novel 1780-1805*, Oxford, Clarendon Press, 1976.

214. Fondato nel 1568 dal Cardinale Allen (1532-1594), il college di Douai fu un centro fondamentale per l'evoluzione del pensiero cattolico inglese.

- in a word, the charm that is here meant to be described is a countenance - on his countenance you beheld the feelings of his heart (...). On this countenance his thoughts were pictured, and as his mind was enriched with every virtue that could make it valuable, so was his honest face adorned with every emblem of those virtues - and they not only gave a lustre to his aspect, but added a harmonious sound to all he uttered; it was persuasive, it was perfect eloquence, whilst in his looks you beheld his thoughts moving with his lips, and ever coinciding with what he said.²¹⁵

Osservando uno dei ritratti del celebre attore²¹⁶, si può notare una certa somiglianza tra i due uomini: l'eleganza del portamento, lo sguardo intenso, i riccioli scuri; ma è soprattutto nell'accento al fascino, alla capacità di persuasione, alla perfetta eloquenza, che si può riconoscere l'impressione esercitata dal giovane Kemble su Elizabeth Inchbald. La relazione tra Miss Milner e l'autrice del romanzo va invece ricercata più nell'affinità di carattere che in precisi aneddoti biografici. Katharine Rogers ha scritto "Inchbald, like her heroine, was beautiful, willful, and much courted by men"²¹⁷, ed è proprio la caparbia, lo spirito d'indipendenza e l'atteggiamento nei confronti dei copiosi ammiratori che accomuna le due donne. Elizabeth Inchbald, nonostante si sentisse lusingata dalle attenzioni degli uomini che la circondavano, non accettò mai di sposarne alcuno, poiché considerava più importante conservare la propria indipendenza, e possiamo dedurre quali fossero i suoi reali sentimenti nei loro confronti, dalle parole che fa pronunciare alla sua creatura:

What, love a rake, a man of professed gallantry? impossible.
To me, a common rake is as odious, as a common prostitute
is to a man of the nicest feelings. - Where can be the pride of
inspiring a passion, fifty others can equally inspire²¹⁸

Tuttavia, nella storia di Miss Milner, c'è un episodio, quello del ballo in maschera, che è basato proprio su un'esperienza personale della scrittrice: come riferito nelle sue biografie, Elizabeth Inchbald nel 1781 partecipò, vestita da uomo, ad una festa mascherata. Miss Milner sceglie per il suo ballo di indossare il costume di Diana, la dea della castità, ma l'abito è talmente ambiguo da creare una confusione di generi; un domestico a cui viene chiesto come era abbigliata Miss Milner risponde: "she was in men's clothes"²¹⁹ così come in "male habit"²²⁰ Elizabeth Inchbald si era presentata al ballo;

215. "La sua figura era alta ed elegante ma il suo viso, ad eccezione di un paio di intensi occhi scuri, una candida dentatura e un grazioso movimento dei suoi clericali riccioli di capelli castano scuro, non aveva una caratteristica che sollevasse ammirazione - nondimeno egli possedeva un tale barlume di sensibilità diffuso su ogni lineamento, che molte persone scambiavano il suo volto per bello, e tutti erano più o meno attratti da esso - in una parola, il fascino che è qui inteso descrivere è uno stile - nella sua espressione si scorgevano i sentimenti del suo cuore - Su queste fattezze erano dipinti i suoi pensieri, e poiché la sua mente era arricchita da ogni facoltà che la potesse rendere preziosa, così il suo onesto viso era adornato da ogni emblema di quelle virtù - ed esse non solo davano lustro alla sua sembianza, ma aggiungevano un suono armonioso a tutto ciò che egli pronunciava; era persuasivo, aveva una perfetta eloquenza, mentre nei suoi sguardi si osservavano i pensieri muoversi insieme alle sue labbra e coincidere sempre con ciò che diceva." Elizabeth Inchbald, *A Simple Story*, op. cit., pp. 9-10.

216. Cfr. tavola 11.

217. "Inchbald, come la sua eroina, era bella, ostinata e assai corteggiata dagli uomini." Katharine M. Rogers, Elizabeth Inchbald: Not Such a Simple Story, in Dale Spender (ed.), op. cit., p. 89.

218. "Cosa, amare un libertino, un uomo di professata galanteria? impossibile. - Per me, un seduttore abituale è tanto odioso, quanto lo è una comune prostituta per un uomo dai più corretti sentimenti. - dove può essere l'orgoglio di ispirare una passione, che altre cinquanta possono ugualmente suscitare?" Elizabeth Inchbald, op. cit., p. 116.

219. "Era in abiti maschili", Inchbald, op. cit., p. 149

220. "Abbigliamento maschile", Boaden, op. cit., vol. I, p. 140.

questo particolare, al di là del semplice riscontro biografico, acquista una notevole importanza all'interno della discussione, durante il XVIII secolo, sulla immoralità di questo tipo di feste²²¹, inoltre riflette un'urgenza femminile, quella della libertà, che paradossalmente solo grazie al travestimento, ovvero assumendo una identità maschile, le donne riuscivano a conseguire.

Il romanzo presenta due temi che, oltre ad essere di grande attualità in quel periodo, erano assai vicini all'interesse personale dell'autrice: la controversia sulla comunità cattolica in Gran Bretagna e la questione dell'educazione femminile. Elizabeth Inchbald, collocando la sua vicenda nell'ambito dell'aristocrazia cattolica, introduce nella letteratura inglese una categoria sino a quel momento mai apparsa: "she has struck out a path entirely her own", scrisse un recensore del *Gentleman's Magazine*, "her principal character, the Roman Catholic lord, is perfectly new."²²² Si tratta di una novità interessante se consideriamo che, durante il 1700, il cattolicesimo era a stento tollerato dalle istituzioni britanniche: i suoi seguaci cercavano di non provocare la sensibilità protestante occultando le loro pratiche o, ad esempio, mimetizzando i luoghi di culto²²³, inoltre, anche nella vita sociale, i cattolici erano soggetti a severe limitazioni²²⁴, che solo nel 1829²²⁵ verranno cancellate completamente.

Nel 1778, all'epoca in cui Elizabeth Inchbald stava portando a termine la prima versione del romanzo, il movimento per l'emancipazione dei cattolici istituì un "Catholic Committee", formato da cinque laici, grazie alla cui opera venne promulgato, nel maggio dello stesso anno, il primo "Catholic Relief Act". Con questo decreto venivano attenuate le misure legali adottate verso i dissidenti: gli si riconosceva il diritto di acquistare ed ereditare proprietà terriere e veniva abolita la persecuzione e la condanna all'ergastolo dei sacerdoti.²²⁶ Ma l'opposizione popolare, fondata sui pregiudizi e sul timore che l'affermarsi della comunità cattolica potesse mettere in pericolo l'unione tra Stato e Chiesa, elemento fondamentale della tradizione politica britannica, non cessò. La paura che i papisti potessero affermarsi nella società inglese, acui il sentimento anticattolico: nel gennaio del 1780 John Wesley²²⁷ pubblicò un pamphlet in cui si faceva riferimento al "purple power of Rome advancing by hasty strides to overspread this once more happy land"²²⁸, l'associazione protestante, organizzata da Lord George Gordon,²²⁹

221. L'argomento verrà ripreso e trattato in maniera più approfondita nel paragrafo II. 3. 2.

222. "Ella si è fatta strada su un sentiero interamente suo (...) il suo personaggio principale, il lord cattolico, è completamente nuovo." Da *Gentleman's Magazine*, 61, Part 1 (March 1791), p. 255.

223. Celebre è il caso della cappella Moorfields a Londra, il cui aspetto esteriore era quello di un deposito.

224. Con il *Disabling Act* del 1695 i cattolici erano stati esclusi da gran parte delle professioni legali.

225. In tale data, grazie al *Catholic Emancipation Act*, ai cattolici vennero riconosciuti altri diritti: sebbene a nessun sacerdote fu permesso di occupare un posto nella Camera dei Comuni, e i fedeli della Chiesa romana furono obbligati a giurare che mai avrebbero cercato di sovvertire la Chiesa d'Inghilterra, per essi si aprì la possibilità di coprire molte cariche di stato (ad eccezione di alcune riservate ai protestanti quali le nomine di Gran Cancelliere, Guardasigilli, Governatore d'Irlanda, Delegato della Corona all'Assemblea generale della Chiesa di Scozia). Nel maggio del 1829, il Conte del Surrey fu il primo cattolico a sedere nella Camera dei Comuni.

226. Un atto del 1699 stabiliva la persecuzione dei religiosi cattolici e sanciva un premio di cento sterline per coloro che la incentivavano con la loro delazione. Bonaventure Giffard, un vescovo assai celebre all'epoca, per sfuggire all'arresto fu costretto a cambiare alloggio quattordici volte in cinque mesi.

227. John Wesley (1703-1791), teologo. Durante gli studi ad Oxford radunò insieme al fratello un gruppo di giovani dediti a regolari esercizi spirituali, ironicamente ribattezzati "metodisti" per le metodiche norme di vita da essi seguite. Trasferitosi in America, fondò una società per la diffusione del Vangelo. Tornato in Inghilterra nel 1738, si dedicò a un'intensa opera di proselitismo tesa a stimolare nella Chiesa anglicana un rigoroso movimento di "risveglio" religioso. La sua vastissima opera comprende *Sermoni*, commentari della Bibbia, un manuale di filosofia sociale, diverse biografie, inni religiosi.

228. "Purpureo potere di Roma avanzante a passi impetuosi per diffondersi su questa anticamente più gioiosa terra." Citato in Edward Norman, *Roman Catholicism in England, from the Elizabethan Settlement to the Second Vatican Council*, Oxford, Oxford University Press, 1986, p. 55.

229. Lord George Gordon (1751-1793). Estremista a capo dell'opposizione protestante. In seguito alla rivolta del 1780, ventuno persone vennero giustiziate, mentre Gordon venne condannato a cinque anni di carcere. Morì molti anni più tardi nella prigione di Newgate.

presentò nello stesso mese una petizione per l'abrogazione del "Relief Act" del 1778. Seguirono una serie di tumulti che sfociarono nei disordini del giugno 1780, passati alla storia come i "Gordon Riots"²³⁰. Nel corso della sommossa, che durò una settimana, si registrarono episodi di estrema violenza: varie cappelle, inclusa quella di Moorfield, vennero distrutte o incendiate; l'arcivescovo protestante di York, che aveva sostenuto il "Relief Act" nella Camera dei Pari, subì un assalto mentre si trovava per strada; duecentottanta persone furono assassinate e solo l'intervento dell'esercito poté finalmente ristabilire l'ordine.

Come si è già accennato, nel 1780 Elizabeth Inchbald aveva sottoposto all'attenzione di Stockdale il suo manoscritto, ma questi lo aveva rispedito indietro; considerato il contesto storico e sociale testé descritto, è evidente che il rifiuto dell'editore fosse dettato dal timore di presentare a un pubblico di lettori essenzialmente protestanti, ancora sconvolti dagli eventi sanguinosi dei "Gordon Riots", un romanzo in cui il protagonista maschile era un lord cattolico. Nel 1791 invece, il critico del *Gentleman's Magazine* potrà apprezzare questa figura grazie al cambiamento della situazione sopra descritta: i cruenti episodi del giugno 1780, invece di aprire la strada a una nuova fase di ostilità, spianarono il cammino per il definitivo processo di emancipazione dei cattolici. Alla fine degli anni '80 erano state poste le premesse per il "Second Catholic Relief Act"; nel 1791, lo stesso anno della prima edizione di *A Simple Story*, con il decreto disposto da William Pitt il giovane²³¹ rendeva legale la celebrazione pubblica della messa, anche se a precise condizioni, riconosceva ufficialmente i luoghi di culto e permetteva ai cattolici di esercitare liberamente diverse professioni, purché sottoscrivessero un giuramento di fedeltà alla Corona inglese.

L'attività di drammaturga aveva insegnato ad Elizabeth Inchbald a porre molta attenzione al giudizio del pubblico e in questo caso, consapevole dei numerosi lettori di fede protestante, non insiste eccessivamente sulla questione cattolica: nel romanzo si trovano pochi riferimenti diretti agli eventi appena trascorsi, anche se, come ha fatto notare Pamela Clemit²³², vi è un interessante caso di omonimia: il cognome dell'eroina ricorda un personaggio realmente esistito e molto attivo nella lotta a sostegno della causa cattolica, il reverendo John Milner²³³. Benché sia uno dei pochi riferimenti alla storia contemporanea, all'epoca il dato non doveva essere sfuggito; un'altra allusione alla situazione vigente è riflessa nella facilità con cui Dorriforth, divenuto Lord Elmwood, ottiene dal Vaticano il congedo dai voti monastici.

Nel suo saggio sulla comunità cattolica inglese, John Bossy²³⁴ sostiene che durante il settecento il numero di possidenti terrieri cattolici era notevolmente diminuito, a causa dei matrimoni misti o della assenza di eredi maschi, molte stirpi si erano estinte ed era perciò diventato fondamentale per la conservazione di questa minoranza, incentivare il proseguo di quelle già esistenti. Quando Dorriforth eredita il titolo del cugino, Miss Woodley commenta:

could Mr Dorriforth have foreseen the early death of the late Lord Elmwood, it had been for the greater honour of his religion (considering that ancient title would now after him

230. Una descrizione di questa insurrezione si trova nel romanzo storico *Barnaby Rudge* (1840), di Charles Dickens (1812-1870).

231. William Pitt, detto il giovane (1759-1806), figlio del precedente William Pitt, che aveva diretto il governo britannico durante la guerra dei sette anni, fu primo ministro dal 1783 al 1801, e nuovamente dal 1804 al 1806. Nel corso della sua permanenza al governo, egli fu promotore di una notevole attività riformatrice: accolse gran parte delle richieste degli irlandesi, si mosse per l'emancipazione dei cattolici, lottò contro la corruzione e gli sprechi, introdusse una tassazione sui redditi proporzionale e più equa.

232. Si veda l'introduzione a Elizabeth Inchbald, op. cit., p. xvi.

233. John Milner (1752-1862), educato a Douai, lo stesso college frequentato da John Philip Kemble, fu uno degli ecclesiastici più attivi nella lotta per l'emancipazione dei cattolici inglesi; definito da Pio VII (1740-1823) un "agitatore".

234. John Bossy, *The English Catholic Community, 1570-1850*, London, Darton, Longman & Todd, 1975.

become extinct), had he preferred marriage vows, to those of
celibacy.²³⁵

Ed è proprio per permettere la continuazione del titolo che da Roma giunge l'immediata dispensa:

there are not religious vows, from which the great
Pontiff of Rome cannot grant a dispensation - those
commandments made by the Church, the Church has
always the power to dispense withal; (...) and certainly
it is for the honour of the Catholics, that this earldom
should continue in a Catholic family.²³⁶

Per rivolgersi a Sandford e a Dorriforth prima di diventare Lord, gli altri personaggi non usano alcun titolo ecclesiastico, ma utilizzano l'appellativo "Mr."; entrambi indossano abiti ordinari, sebbene di colore scuro, a sottolineare da un lato lo stato di semiclandestinità in cui vivevano e dall'altro a esprimere il desiderio dell'autrice di non insistere eccessivamente sulla tematica religiosa. Abituata a venire incontro alle aspettative del pubblico teatrale, Inchbald non dimentica la varietà dei suoi possibili lettori ed è attenta a non schierarsi troppo dalla parte dei cattolici: i due sacerdoti non vengono mai descritti intenti a celebrare una Messa, neppure di nascosto; l'unico rito officiato da Sandford è l'improvvisato matrimonio tra i due innamorati, mentre Dorriforth viene colto in preghiera solo in un'occasione, quando, dopo aver sfidato a duello Lord Frederick, consapevole di avere peccato, chiede venia al Signore:

Thou all great, all wise, and all omnipotent Being, whom
I have above any other offended, to Thee alone I apply in this
hour of tribulation, and from Thee alone I expect comfort.²³⁷

Manvell, a proposito dell'argomento religioso, sostiene "there is little debate about, and certainly no propaganda for, the survival of Catholicism in England."²³⁸ In effetti, a partire dal secondo volume della prima parte del romanzo, la tematica cattolica viene quasi completamente abbandonata, gli accenni a questo proposito si fanno sempre più rari e occasionali come se, tolti Dorriforth gli abiti monastici, non fosse più necessario affrontare la questione del rapporto tra tutore e pupilla in termini religiosi; rimane invece centrale il contrasto tra imposizione maschile e desiderio femminile.

II. 3. Miss Milner: un'eroina scomoda

Nei paragrafi precedenti si è accennato alla "audacia" della protagonista della prima versione di *A Simple Story*, come a una delle possibili cause del rifiuto dell'editore Stockdale a pubblicare il romanzo. L'eroina di Elizabeth Inchbald in effetti, più che ai convenzionali tipi di donna proposti dai testi pubblicati sul finire del secolo, trova

235. "Avesse il signor Dorriforth potuto prevedere la precoce scomparsa dell'ultimo Lord Elmwood, sarebbe stato maggior onore per la sua fede (considerando che l'antico titolo immediatamente dopo di lui si estinguerà), se egli avesse preferito il voto nuziale a quello del celibato." Inchbald, op. cit., p. 97.

236 "Non ci sono voti religiosi dai quali il grande pontefice di Roma non possa concedere un esonero - quei comandamenti imposti dalla Chiesa, la Chiesa ha sempre allo stesso modo il potere di esimere; (...) e certamente è ad onore della comunità, che questo titolo perduri in una famiglia cattolica." Inchbald, op. cit., p. 99.

237. "Tu grandissima, saggissima e onnipotente Creatura, che io sopra ogni altro ho offeso, a Te solo mi rivolgo in questa ora di afflizione e da Te solo mi aspetto conforto." Inchbald, op. cit., p. 62.

238. "C'è ben poco dibattito e sicuramente nessuna propaganda, riguardo la sopravvivenza del Cattolicesimo in Inghilterra.", Roger Manvell, *Elizabeth Inchbald: England's Principal Woman Dramatist and Independent Woman of Letters in 18th Century London: A Biographical Study*, Lanham, New York and London, University Press of America, 1987, p. 73.

ispirazione nelle figure presentate dalle scrittrici della generazione precedente: Betsy Thoughtless²³⁹, Rivella²⁴⁰ o, andando ancora più indietro, ad alcune delle eroine di Aphra Behn²⁴¹. Patterson la definisce "one of the most unforgettable of strong women before Jane Austen"²⁴², mentre Eleanor Ty scrive: "Miss Milner is a woman who refuses to be confined within the boundaries of the "feminine" in the patriarchal order, who resists the ideals of the docile, domestic woman as described in the conduct books and novels of Jane West and Hannah More."²⁴³

Disubbidiente, ostinata, autonoma e decisa a mantenere la propria indipendenza la prima donna di *A Simple Story* sfida a trecentosessanta gradi le imposizioni dell'autorità maschile: "Miss Milner is potentially dangerous: strong-willed and an heiress, were she outside the control of men she could disrupt the hierarchical patriarchal system."²⁴⁴

Dorriforth e Sandford avvertono questa pericolosità e tentano di imporre la propria egemonia maschile sulla fanciulla, ma ogni sforzo è inutile: la volontà femminile si afferma ripetutamente sulla potestà maschile, sino ad ottenere, con il matrimonio che conclude la prima parte del romanzo, un vero e proprio trionfo.

Il lieto fine, con cui si suggellava il successo della donna ribelle a discapito della società patriarcale, poteva offendere i lettori abituati a vicende più tradizionali, perciò a giustificare l'atteggiamento di Miss Milner viene chiamata in causa l'inadeguata educazione delle "boarding schools"; inoltre, con la parte aggiunta in seguito, Inchbald sembra riportare la vicenda entro i limiti concessi dall'ordine patriarcale: Lady Helmwood è stata punita e, alla sua morte, rimpiazzata da Matilda, esempio di donna remissiva e succube della tirannide paterna.

II. 3. 1. L'irriverenza e il sarcasmo come sfida al patriarcato

La prima descrizione di Miss Milner, definita da Rogers "a deeply touching version of the character for which Betsy (Thoughtless) is a crude sketch"²⁴⁵, ci viene presentata da un personaggio secondario, il quale, dopo averne esaltato l'avvenenza, ne parla come "a young, idle, indiscreet, giddy girl, with half a dozen lovers in her suite"²⁴⁶, ma l'ambiente che l'accoglie avverte subito la necessità di "riportarla sulla retta via"; Mrs. Horton, rivolgendosi a Dorriforth esclama: "I am sure (...) you will soon convert her from all her evil ways."²⁴⁷

Il giovane tutore non si pone il problema se sia legittimo correggere la ragazza, invece è preoccupato di non essere all'altezza del suo nuovo compito:

239. E' la protagonista del romanzo di Eliza Haywood *The History of Miss Betsy Thoughtless* (1751). Cfr. I. 5., nota 122.

240. Eroina del romanzo autobiografico *The Adventures of Rivella* (1714), di Delarivière Manley. Si veda I. 3. 1., nota 57

241. Cfr. I. 3. 1., nota 55.

242. "Una delle più indimenticabili donne forti prima di Jane Austen", Emily H. Patterson, *Elizabeth Inchbald's Treatment of the Family and the Pilgrimage in A Simple Story*, in *Etudes Anglaises*, Grand Bretagne, Etats Unis, N° 2, Avril-Juin 1976, p. 196.

243. "Miss Milner è una donna che rifiuta di essere relegata entro i limiti del "femminile" nell'ordine patriarcale, che si oppone agli ideali della docile donna addomesticata descritta nei libri di comportamento e nei romanzi di Jane West e Hannah More." Eleanor Ty, *Unsex'd Revolutionaries: Five women Novelists of the 1790's*, Toronto, University of Toronto Press, 1993, p. 85

244. "Miss Milner è potenzialmente pericolosa: una ereditiera volitiva, se sfuggisse al controllo degli uomini potrebbe far crollare il sistema gerarchico patriarcale." Catherine Craft-Fairchild, *Masquerade and Gender*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1993, p. 94.

245. "Una versione profondamente commovente della personalità di cui Betsy è un sommario abbozzo." Rogers, op. cit., p. 192.

246. "Una giovane, frivola, imprudente, gaia ragazza, con mezza dozzina di innamorati al suo seguito", Inchbald, op. cit., p. 10-11.

247. "Sono certa che (...) la allontanerete presto dalla sua cattiva strada." Ibidem, p. 11.

He knew the life Miss Milner had been accustomed to lead; he dreaded the repulses his admonitions might possibly meet from her, and feared he had undertaken a task he was too weak to execute (...) Cares, doubts, fears, possessed his minds²⁴⁸

Quando la ragazza giunge alla dimora di Dorriforth, questi impallidisce: "something like a foreboding of disaster trembled at his heart"²⁴⁹, tuttavia al primo incontro Miss Milner si rivela assai docile: ancora scossa per l'improvvisa notizia del trapasso del padre, si sottomette alle direttive del defunto con totale devozione e, incontrando il suo tutore, "promised ever to obey him as her father"²⁵⁰, ma la promessa, come vedremo in seguito, si rivelerà fallace.

Nei capitoli successivi ci vengono fornite altre indicazioni sulla personalità di Miss Milner: scopriamo che oltre alla bellezza la giovane donna possiede virtù quali la sensibilità e la bontà d'animo, ma è anche imprudente e capricciosa:

From her infancy she had been indulged in all her wishes to the extreme of folly, and habitually started at the unpleasant voice of control²⁵¹

Inoltre rivela subito un carattere sfrontato e una lingua tagliente; durante una delle prime conversazioni con il suo tutore, parlando di bellezza Dorriforth le chiede se ella non si ritenga attraente e lei risponde:

I should from my own opinion believe so, but in some respects I am like you Roman Catholics; I don't believe from my own understanding, but from what other people tell me²⁵²

L'eresia di questa replica, con cui Inchbald, attraverso le parole di Miss Milner sembra contestare uno dei principali dogmi della religione cattolica, provoca nei presenti non poco scalpore:

"And let this be the criterion," replied Dorriforth, that what we teach is truth; (...) But, my dear Miss Milner, we will talk upon some other topic (...) let not religion be named between us; for as I have resolved never to persecute you, in pity be grateful, and do not persecute me.

Miss Milner looked with surprise that any thing so lightly said, should be so seriously received. - The kind Miss Woodley ejaculated a short prayer to herself, that heaven would forgive her young friend the involuntary sin of ignorance - while Mrs Horton (...) made the sign of the cross upon her forehead to

248. "Conosceva la vita che Miss Milner era stata abituata a condurre, egli paventava l'opposizione che i suoi dettami avrebbero suscitato in lei e temeva di aver intrapreso un compito che egli era troppo debole per eseguire (...) Preoccupazioni, dubbi, paure, dominavano la sua mente", ibidem, pp. 8-9.

249. "Qualcosa come un presentimento di disastro scosse il suo cuore", ibidem, p. 14.

250. "Promise di ubbidirgli sempre come fosse suo padre." Ibidem, p. 15.

251. "Dall'infanzia era stata assecondata in tutti i suoi desideri sino all'estremo della follia, e di solito trasaliva allo spiacevole richiamo del controllo", ibidem, p. 16.

252. "Dovrei crederlo in base alla mia opinione, ma per alcuni aspetti io sono come voi cattolici, non credo in misura della mia conoscenza, ma a cagione di ciò che le altre persone mi dicono." Ibidem, p. 18.

prevent the infectious taint of heretical opinions.²⁵³

L'intervento del narratore onnisciente attenua la portata del sarcastico commento di Miss Milner; quindi Inchbald, isolando alcune azioni o atteggiamenti significativi, disegna con precisione e ironia il temperamento di ogni personaggio, rivelando nella tecnica narrativa la sua esperienza di autrice drammatica²⁵⁴, Dorriforth risponde con il contegno e la serietà del suo ruolo di sacerdote e tutore, la preghiera di Miss Woodley riflette il suo carattere pio e affettuoso, mentre il gesto di Mrs. Horton rivela una bigotteria che suscita l'ilarità di Miss Milner e di cui la stessa Inchbald si prende gioco:

This, pious ceremony, Miss Milner, by chance, observed, and now showed such an evident propensity to burst into a fit of laughter, that the good lady of the house could not longer contain her resentment, but exclaimed, "God forgive you." with a severity so far different from the idea the words conveyed, that the object of her anger was, on this, obliged freely to indulge that risibility which she had been struggling to smother; and without longer suffering under the agony of restraint, she gave way to her humour, and laughed with a liberty so uncontrolled, that in short time left her in the room with none but the tender-hearted Miss Woodley a witness of her folly.²⁵⁵

La risata di scherno con cui Miss Milner reagisce alle parole di Miss Horton è una delle armi che la ragazza utilizza per sfidare il sistema repressivo che la circonda: "any form of masculine constraint or animosity is subject to Miss Milner's mirth, as laughter becomes her woman's weapon against oppression."²⁵⁶ Appena Dorriforth invita la sua pupilla a non frequentare più Lord Frederick, lei "smiled with ridicule"²⁵⁷, quando egli le propone in matrimonio Sir Edwar Ashton, da lui ritenuto un ottimo partito, "a laugh of ridicule was the only answer."²⁵⁸ Questa condotta turba Miss Woodley e Mrs. Horton, le quali hanno sempre avuto nei confronti di Dorriforth un atteggiamento di rispetto e riverenza; Miss Milner invece tende a sminuire l'incarico del suo custode:

though there was an instinctive rectitude in the understanding of Miss Milner that would have taught her, without other instruction, what manners to observe towards her deputed father (...) she had not been accustomed to subdue, she

253. "E lasciate che questo sia il criterio" replicò Dorriforth, "poiché ciò che noi insegniamo è verità; (...) Ma, mia cara Miss Milner, parliamo di un altro argomento, (...) adoperiamoci affinché la religione non venga nominata tra noi, considerato che io ho deciso di non importunare mai voi, di grazia, siate riconoscente e non tormentate me. Miss Milner notò con sorpresa che qualcosa detto così alla leggera, potesse essere ricevuto tanto seriamente. - La premurosa Miss Woodley pronunciò dentro di sé una breve preghiera, acciocché il Cielo potesse perdonare alla sua giovane amica l'involontario peccato dell'ignoranza (...) mentre Miss Horton, (...) si fece il segno della croce sulla fronte per impedire la contagiosa corruzione delle opinioni eretiche." Ibidem, p. 18

254. Si veda a questo proposito il paragrafo III. 1.

255. "Questa santa cerimonia venne notata, casualmente, da Miss Milner, la quale a questo punto mostrò una propensione talmente evidente a scoppiare in una risata, che la virtuosa padrona di casa non poté più trattenere il suo risentimento, ma esclamò "che Dio vi perdoni" con una durezza così remotamente diversa dall'idea che quelle parole comunicavano, che l'oggetto della sua rabbia fu, a questo punto, apertamente invogliata ad assecondare quel riso che aveva lottato per reprimere e senza soffrire più a lungo sotto l'agonia della costrizione, diede via al suo umorismo e sghignazzò con una libertà tanto incontrollata, che in breve tempo la lasciò nella sala con nessun altro tranne la sensibile Miss Woodley come testimone della sua stoltezza." Ibidem, p. 18.

256. "Qualsiasi forma di costrizione o ostilità maschile è soggetta all'ilarità di Miss Milner, poiché la risata diviene la sua arma femminile contro l'oppressione." Craft-Fairchild, op. cit., p. 82.

257. "Sorriso con sarcasmo", Inchbald, op. cit., p. 21.

258. "Una risata di scherno fu la sola risposta." Ibidem, p. 26.

was perpetually on the verge of treating him with levity²⁵⁹

Trasorse sei settimane dall'arrivo di Miss Milner a Londra, periodo durante il quale la giovane donna ha potuto godere degli sfrenati divertimenti offerti dalla città, senza preoccuparsi minimamente dell'opinione del suo tutore a riguardo, Dorriforth decide di cambiare la situazione:

Balls, plays, incessant company, at length roused her guardian from that mildness with which he had been accustomed to treat her - night after night, his sleep had been disturbed by fears for her safety while abroad, morning after morning, it had been broken by the clamour of her return. - He therefore said to her one forenoon as he met her accidentally upon the stair case, "I hope, Miss Milner, you pass this evening at home?"²⁶⁰

Miss Milner, colta di sorpresa da questa improvvisa e inaspettata richiesta risponde affermativamente, pur sapendo di avere per quella sera un impegno al quale tiene molto, comunque ella non ha intenzione di rinunciare al suo appuntamento, ed è convinta di potersi facilmente svincolare dalla promessa fatta al tutore.

Durante la cena, Miss Milner riceve un messaggio dal suo sarto riguardo l'abito da indossare quella sera, Dorriforth scopre così che la ragazza, nonostante il loro colloquio, non ha disdetto l'impegno:

"I thought, Miss Milner, you gave me your word you would pass this evening at home?"

"I mistook then, - for I had before given my word I should pass it abroad,"

"Indeed?" cried he.

"Yes, indeed;" returned she, and I believe it is right I should keep my first promise, is it not?"

"The promise you gave me then, you do not think of any consequence."

"Yes, certainly, if you do."

"I do."

"And mean, perhaps, to make it of much more consequence than it deserves, by being offended."²⁶¹

Con questo scambio di battute, rapide e pungenti come quelle di una commedia, assistiamo al primo vero scontro tra tutore e pupilla, in una sorta di anticipazione dell'episodio centrale del ballo in maschera.

Dorriforth si è dimostrato sino a questo momento incapace di educare la ragazza a interessi che vadano oltre le feste o gli intrattenimenti mondani, ed ora, esasperato dalla situazione, decide di agire vietandoglieli, imponendosi con una autorevolezza improvvisa

259. "Sebbene ci fosse un'innata rettitudine nell'intelletto di Miss Milner che le avrebbe indicato, senza altro insegnamento, quali maniere osservare verso il suo padre putativo (...) ella non era stata abituata alla sottomissione ed era perpetuamente sul punto di trattarlo con levità", *ibidem*, pp. 25-26.

260. "Balli, commedie e l'incessante presenza di ospiti infine destarono il suo tutore da quella mitezza con cui egli era stato solito trattarla - notte dopo notte, il suo sonno era stato disturbato dai timori per la sua sicurezza mentre era fuori, di mattino in mattino, era stato rotto dal fracasso del suo ritorno. Egli perciò le disse un pomeriggio incontrandola casualmente sulle scale, "Spero, Miss Milner, che trascorrerete questa serata in casa? *Ibidem*, pp. 29-30.

261. "Pensavo, Miss Milner, mi aveste dato la vostra parola che avreste trascorso questa serata in casa" "Allora mi sono sbagliata - poiché avevo già promesso che l'avrei passata fuori" "Davvero gridò egli. "Sì, davvero," ribatte lei, "e credo che sia giusto mantenere la prima promessa, non è così?" "Allora il giuramento che avete fatto a me, non lo riterrete privo di rilievo." "No, certamente, se così pensate voi." "Io credo di sì." "E forse intendete farne una questione d'importanza maggiore di quanta ne meriti, offendendovi." *Ibidem*, p. 30.

e sorprendente:

"Miss Milner, you shall not leave the house this evening."

"Sir?" - she exclaimed with a kind of doubt of what she had heard - a surprise, which fixed her hand on the door she had half opened, but which now she showed herself irresolute whether to open wide in defiance, or to shut submissive.

Before she could resolve, Dorriforth arose from his seat, and said with a degree of force and warmth she had never heard him speak with before,

"I command you to stay at home this evening."²⁶²

Inchbald, tramite il ritratto dell'incompetenza di Dorriforth a gestire il rapporto con la sua protetta, se non in chiave autoritaria, dimostra l'inadeguatezza della struttura gerarchica patriarcale: egli non è idoneo al compito affidatogli da Mr. Milner in punto di morte, ovvero quello di "protect without controlling, instruct without tyrannizing"²⁶³. D'altro canto Miss Milner è assai ostinata e affatto disposta a cedere alle imposizioni di Dorriforth; quando questi abbandona la stanza, la giovane rimasta sola con Miss Woodley e Mrs. Horton, afferma la sua volontà:

"Do you think I would go (...) in contradiction to his will?"

"It is not the first time, I believe, you have acted contrary to that, Miss Milner," returned Mrs Horton, and affected a tenderness of voice, to soften the harshness of her words.

"If that is the case, Madam," replied Miss Milner, "I see nothing that should prevent me now." And she flung out of the room as if she had resolved to disobey him.²⁶⁴

Invece questa volta Miss Milner stupisce le persone che la circondano sottomettendosi inaspettatamente al divieto impostole, quando gli ospiti della casa si riuniscono per l'ora del tè, Miss Milner si presenta:

Not dressed for a ball, but as she rose from dinner. (...)

After a few minutes pause, and some small embarrassment on the part of Mrs Horton, at the disappointment she had to contend with from Miss Milner's unexpected obedience, she asked that young lady "if she would now take tea? - to which Miss Milner replied, "No, I thank you ma'am," in a voice so languid, compared to her usual one, that Dorriforth lifted his eyes from the book, and seeing her in the same negligent dress she had worn all the day, cast them away again

262. "Miss Milner, voi non lascerete la casa questa sera." "Signore?" - esclamò ella con una sorta di dubbio per ciò che aveva udito - uno stupore che aveva bloccato la sua mano sulla porta aperta a metà, ma che ora si mostrava indecisa se spalancare completamente come sfida, o se chiudere sottomessa. - Prima che si potesse risolvere, Dorriforth si alzò dal suo posto, e disse con una carica di forza e calore con cui lei mai lo aveva udito parlare prima, "Vi ordino di stare a casa questa sera." Ibidem, p. 31.

263. "Proteggere senza controllare, istruire senza tiranneggiare" Ibidem, p. 7.

264. "Pensate che io possa andare (...) contro la sua volontà?" "Non sarebbe la prima volta, credo, che agite contro di essa, Miss Milner," replicò Mrs. Horton simulando una dolcezza nella voce, per ingentilire l'acredine delle sue parole. "Se le cose stanno così, signora," controbatté Miss Milner, "non vedo nulla che possa impedirmelo ora." E si precipitò fuori dalla stanza come se avesse deciso di disubbidirgli." Ibidem, pp. 31-32

not with a look of triumph, but of confusion²⁶⁵

Il primo, ed unico, segno di sottomissione da parte di Miss Milner si rivela per Dorriforth un'arma a doppio taglio:

he felt himself to blame. He feared he had treated her
with too much severity - he admired her condescension,
accused himself for exacting it - he longed to ask her pardon.²⁶⁶

L'apparente mansuetudine della fanciulla mina le sue certezze di precettore ed egli, dopo essere riuscito ad imporsi, non è capace di mantenere saldamente la sua posizione, in uno stravolgimento totale dei ruoli, non è la ragazza a sentirsi in colpa per aver tentato di aggirare le direttive del tutore, ma è lui che avverte il desiderio di scusarsi; infine Dorriforth chiede alla ragazza di obbedirgli nuovamente recandosi al suo appuntamento:

"Once more show your submission by obeying me a second
time to-day. - Keep your appointment"²⁶⁷

Con la seconda ingiunzione Dorriforth contraddice la prima permettendo a Miss Milner di ottenere comunque ciò che precedentemente le era stato negato, nel primo confronto tra supremazia maschile e desiderio femminile, è quest'ultimo a uscirne vittorioso.

Miss Milner, nel tentativo di imporre la propria indipendenza, si trova costretta a combattere con un altro esponente della egemonia patriarcale: il reverendo Sandford. Questi si dimostra assai duro nei confronti della ragazza, che disapprova sin dal primo incontro. Egli decide di esprimere il suo biasimo semplicemente ignorandola, una tecnica che si rivela vincente; infatti la giovane donna, abituata ad essere al centro dell'attenzione, ammirata e riverita da tutti, è offesa e pronta a rendergli la pariglia:

She determined to resent his treatment, and entering the
lists as his declared enemy, give reasons to the beholders
why he did not, with them, acknowledge her sovereignty.
She now commenced hostilities on all his arguments, his
learning, and his favourite axioms, and by a happy turn for
ridicule, in want of other weapons, threw in the way of the
holy Father as great trials for his patience, as any his order
could have substituted in penance.²⁶⁸

E' nuovamente attraverso il sarcasmo che Miss Milner cerca di combattere l'autorità: ad ogni intrusione del vecchio sacerdote ella risponde con insolenza; quando Dorriforth, deciso a deviare la ragazza dai divertimenti di Londra, le propone di recarsi in campagna, ella acconsente, ma poiché Sandford avanza il sospetto che la sua adesione non sia sincera, ella lo rimbecca con una battuta sfrontata:

265. "Abbigliata non per il ballo, ma come si era presentata a cena. (...) Dopo alcuni minuti di pausa, e qualche imbarazzo da parte di Mrs. Horton per la delusione con cui dovette combattere a causa dell'inaspettata ubbidienza di Miss Milner, ella chiese alla giovane donna se ora avrebbe preso il tè - al che Miss Milner rispose, "No, vi ringrazio, signora," in una voce così languida, a paragone con la sua solita, che Dorriforth sollevò gli occhi dal libro e vedendola con lo stesso abito dimesso che aveva indossato tutto il giorno, li spostò nuovamente - con uno sguardo non di trionfo, ma pieno di confusione." Ibidem, p. 33

266. "Sentiva di essere da biasimare. Temeva di averla trattata con troppa severità - egli ammirava la sua condiscendenza e si accusava per averla intimata - desiderava chiederle perdono", ibidem, pp. 33-34.

267. "Ancora una volta mostratemi la vostra docilità obbedendomi per la seconda volta oggi. Mantenete il vostro impegno", ibidem, p. 34

268. "Ella decise di offendersi per il suo trattamento, ed iscrivendosi alla lista dei suoi nemici dichiarati, diede motivo agli spettatori del perché egli non riconoscesse, con loro, il suo ascendente. Ella diede subito inizio alle ostilità contro tutte le sue dissertazioni, il suo sapere e i suoi assiomi preferiti, e tramite una gaia inclinazione per il ridicolo, in mancanza di altre armi, gettò sulla strada del pio Padre delle sfide alla sua pazienza così diaboliche, quali nessun'altra il suo ordine avrebbe potuto sostituire come penitenza." Ibidem, p. 41.

"I was satisfied, till I recollected you might probably be of the party - then every grove was changed to a wilderness, every rivulet into a stagnated pool, and every singing bird into a croaking raven."²⁶⁹

Ne segue una vera e propria discussione in cui Miss Milner, che non si lascia affatto intimidire dall'ecclesiastico, finisce con l'accusare Sandford di assumere atteggiamenti da padrone

"What do you mean, madam? (and for the first time he elevated his voice,) am I the master here?"

"Your servants," replied she looking at the company, "will not tell you so, but I do."²⁷⁰

Il diverbio viene interrotto da Dorriforth, il quale decreta la sua decisione irremovibile: Miss Milner deve prepararsi a lasciare in pochi giorni la città. A questa disposizione la fanciulla è pronta a piegarsi senza replica, ma il suo atto di obbedienza cela un risvolto:

the necessary preparations were agreed upon; and while Miss Milner with apparent satisfaction adjusted the plan of her journey, (like those persons who behave well, not so much to please themselves as to vex their enemies,) she secretly triumphed in the mortification she supposed Mr Sandford would receive, from her obedient behaviour.²⁷¹

Viene alla luce così un altro aspetto dell'indole di Miss Milner: il gusto per la provocazione. Già a Dorriforth, quando le aveva chiesto le ragioni del suo inclemente comportamento verso Sandford, la ragazza aveva spiegato che aveva agito così solo "to try the good man's temper."²⁷²

Gli aneddoti che vedono Miss Milner in opposizione ai due uomini raggiungono l'apice quando questi pretendono una confessione a proposito dei suoi sentimenti verso Lord Frederick, il quale ha a sua volta lasciato la città per seguire la fanciulla e continuare a corteggiarla. Interrogata più volte sulla questione da Dorriforth, l'eroina non ha mai rilasciato esplicite dichiarazioni né di affetto né di indifferenza. Il tutore, risoluto nel desiderio di chiarire una situazione per lui imbarazzante, decide di chiedere nuovamente spiegazioni alla presenza di Sandford e Miss Woodley:

I wish once more to hear your thoughts in regard to matrimony, and to hear them before one of your own sex, that I may be enabled to form my opinion by her constructions."

To all this serious oration, Miss Milner made no other reply than by turning to Mr Sandford, and asking, "If he was the person of her own sex, to whose judgment her guardian

269. "Ero felice, sino a quando non mi sono ricordata che voi potreste probabilmente essere del gruppo - allora ogni boschetto si è tramutato in deserto, ogni ruscello in una pozza stagnante e ogni pennuto canterino in un corvo gracchiante." Ibidem, p. 44.

270. "Cosa intendete dire, signora?" (e per la prima volta egli alzò la voce,) sono io il padrone qui?" "I vostri lacchè," replicò lei guardando la compagnia, "non ve lo diranno, ma è ciò che io sostengo." Ibidem, p. 45.

271. "I necessari preparativi vennero accordati; e mentre Miss Milner con evidente soddisfazione sistemava il programma del suo viaggio, come quelle persone che si comportano bene non tanto per piacere personale quanto per irritare i propri nemici, ella trionfava segretamente per la mortificazione che supponeva Mr. Sandford ricevesse dal suo comportamento obbediente." Ibidem, pp. 45-46.

272. "Per mettere alla prova il temperamento del buon uomo", ibidem, p. 41.

meant to submit his own?"²⁷³

Il sarcasmo con cui Miss Milner si difende dal piglio inquisitorio dei due uomini suscita immediatamente la loro irritazione, ma la donna continua con il suo atteggiamento di sfida:

Is there any more company you may wish to call in, Sir, to clear up your doubts of my veracity? if so, pray send for them before you begin your interrogations.²⁷⁴

Miss Milner è una delle rare eroine di un romanzo settecentesco che osano esprimere una condotta così irriverente verso il suo tutore, ma senz'altro è l'unica a sfidare ogni regola innamorandosi di lui. In nessuno dei testi contemporanei che presentano il rapporto tra custode e protetta esiste una simile implicazione²⁷⁵, i guardiani, generalmente più anziani, oppure già sposati, non costituiscono affatto un possibile oggetto di desiderio e l'unica relazione si fonda su un affetto sincero ma asessuato.

L'amore provato da Miss Milner è una passione che poteva essere recepita come immorale per diverse ragioni: Dorriforth è un sacerdote cattolico e il sentimento di Miss Milner ha del sacrilego perché si scontra con il vincolo di celibato cui egli è legato; inoltre lui, come tutore, è una sorta di sostituto della figura paterna, un elemento che conferisce un sapore incestuoso al legame; infine il trasporto con cui la giovane dichiara il suo attaccamento, implica un desiderio sessuale considerato, all'epoca, indecente in una donna:

"But are you so blind," returned Miss Milner with a degree of madness in her looks, "to believe I do not care for Mr Dorriforth? Oh, Miss Woodley! I love him with all the passion of a mistress, and with all the tenderness of a wife"²⁷⁶

L'eroina di *A Simple Story*, dunque, si allontana dai rituali di corteggiamento convenzionali in cui alla donna spettava solo un ruolo secondario e si impone come l'artefice della scelta amorosa. Miss Woodley nel ricevere questa confessione, è turbata soprattutto dall'idea di profanazione che questo amore comporta:

Education, is called second nature; in the strict (...) education of Miss Woodley, it was more powerful than the first - and the violation of oaths, persons, or things consecrated to Heaven, was, in her opinion, if not the most enormous, the most horrid among the catalogue of crimes.²⁷⁷

La sua reazione: "Silence," cried Miss Woodley, struck with horror»²⁷⁸ rimanda a un evento simile, accaduto al principio del romanzo, quando lord Frederick, arrabbiato per i

273. "Vorrei ancora una volta ascoltare la vostra opinione riguardo il matrimonio e udirla davanti a una del vostro stesso sesso, affinché possa essere in grado di formare una mia opinione in base alla sua interpretazione." A tutto questo discorso solenne, Miss Milner non fece alcuna replica se non, rivolgendosi al signor Sandford, chiedere se fosse lui la persona del suo stesso sesso al cui giudizio il suo custode desiderava sottomettere il proprio." Ibidem, p. 55.

274. C'è dell'altra compagnia che desiderate radunare, Sir, per chiarire i vostri dubbi sulla mia sincerità? Se è così, vi prego di mandare a chiamarli prima che iniziate il vostro interrogatorio." Ibidem, p. 56.

275. Si veda ad esempio *Evelina* di Fanny Burney. Cfr. I. 3. 1. , nota 68.

276. "Ma siete così cieca," rispose Miss Milner con un barlume di follia nel suo sguardo, "nel credere che io non tenga a Mr. Dorriforth? Oh, Miss Woodley! Lo amo con tutta la passione di un'amante, e con tutta la tenerezza di una moglie." Ibidem, p. 71.

277. "L'educazione viene definita una seconda natura; nella rigida (...) istruzione di Miss Woodley, essa era più potente della prima - e la violazione di giuramenti, persone, o entità consacrate al Cielo erano, nella sua opinione, se non le più eccessive, le più orribili nel catalogo dei crimini." Ibidem, p. 72.

278. "Silenzio," gridò Miss Woodley, sconvolta dall'orrore", ibidem, p. 71.

continui ostacoli imposti al suo rapporto con Miss Milner da Dorriforth, esclama:

“By heaven I believe Mr Dorriforth loves you himself,
and it is jealousy makes him treat me thus.”

“For shame, my Lord!” cried Miss Woodley, who was
present, and trembling with horror at the sacrilegious idea.²⁷⁹

L'identica risposta mostra quindi la consapevolezza di Miss Woodley della necessità di rispettare certi limiti, ella possiede qualcosa che Miss Milner non ha: il senso del proibito; nella sua lotta per l'affermazione personale, Miss Milner percepisce il divieto come una sfida, e innamorarsi di Dorriforth significa mettere in discussione determinati valori sociali, religiosi e morali.

II. 3. 2. Il fidanzamento come terreno di sfida

La morte del cugino di Dorriforth, con il conseguente trasferimento del titolo e l'affrancamento dai voti monastici del tutore, permette il fidanzamento tra Miss Milner e il nuovo Lord Elmwood. La storia quindi parrebbe giunta al suo epilogo, invece è proprio in questa parte del romanzo che si intensificano quelle che la stessa Inchbald ha definito “struggles for power”²⁸⁰, ovvero la contesa tra potestà maschile e desiderio femminile.

Miss Milner è consapevole del proprio ascendente sul promesso sposo e se ne compiace:

“Are not my charms even more invincible than I ever
believed them to be? Dorriforth, the grave, the sanctified,
the anchorite Dorriforth, by their force is animated to all the
ardour of the most impassioned lover - while the proud
priest, the austere guardian, is humbled, if I but frown,
into the veriest slave of love.”²⁸¹

E' interessante notare l'uso di termini quali invincibile, umiliato, schiavo, che rimandano al linguaggio bellico e che Inchbald aveva già utilizzato per descrivere il comportamento assunto da Miss Milner nei confronti di Sandford²⁸²: la relazione con l'uomo è vista dalla ragazza come una guerra per il potere, una lotta a chi riesce ad imporsi sull'altro, quindi rimpiange di non essersi lasciata desiderare più a lungo, cosa che le avrebbe permesso di avere sul fidanzato un influsso ancora maggiore:

“Why did I not keep him longer in suspense? he could
not have loved me more, I believe; but my power over
him might have been greater still.”²⁸³

E' evidente dunque che, per Miss Milner, l'elemento fondamentale nel suo rapporto con l'uomo, è il desiderio di affermare il proprio dominio; successivamente si domanda quanto l'amore di Dorriforth sarebbe disposto a sopportare:

“I wonder whether it would exist under ill treatment?
if it would not, he still does not love me as I wish to be

279. “Come è vero il cielo, credo che Mr. Dorriforth vi ami, ed è la sua gelosia che lo induce a trattarmi così.”
“Vergogna, mio signore!” gridò Miss Woodley, che era presente, tutta tremante dall'orrore per la sacrilega idea.”
Ibidem, p. 22.

280. “Lotte per il potere”, Ibidem, p. 142.

281. “Non sono le mie attrattive ancor più irresistibili di quanto io avessi mai creduto? Dorriforth, il serio, il pio, il solitario Dorriforth, è spinto dalla loro potenza a tutti gli ardori del più appassionato amante - mentre l'orgoglioso sacerdote, l'austero guardiano viene, ad un mio semplice aggrottare di ciglia, degradato nel più devoto schiavo dell'amore.” Ibidem, p. 131-132.

282. Si veda II. 3. 1., p. 67.

283. “Perché non l'ho tenuto in sospenso più a lungo? Non mi avrebbe potuto amare di più, credo, tuttavia il mio potere su di lui avrebbe potuto essere ancora più intenso.” Ibidem, p. 132.

loved - if it would, my triumph, my felicity , would be enhanced.²⁸⁴

Così la fanciulla, torna a dedicare la maggior parte del suo tempo ai divertimenti e agli avvenimenti mondani, con la consapevole intenzione di provocare il fidanzato:

She now again professed all her former follies, all her fashionable levities, and indulged them with less restraint than she had ever done.²⁸⁵

Inizialmente Lord Elmwood sopporta con pazienza, malgrado i motivi di scontento aumentino di continuo: per assecondare i suoi capricci Miss Milner spende molto denaro in futilità, dalle serate mondane torna a casa sempre più tardi, frequenta persone che l'uomo non approva; sino a che Lord Elmwood inizia a lamentarsene:

she, who as his ward, had been ever gentle, and (when he strenuously opposed) always obedient; he now found as a mistress, sometimes haughty, and to opposition, always insolent.²⁸⁶

Questa situazione porta il nobile a considerare per la prima volta l'evenienza di rompere il fidanzamento con la ragazza:

I will hear no more complaints against her, but I will watch her closely myself - and if I find her mind and heart (such as my suspicions have of late whispered) too frivolous for that substantial happiness I look for with an object so beloved; depend upon my word - the marriage shall yet be broken off. (...) my own judgement shall be the judge, and in a few months, marry, or - banish me from her for ever.²⁸⁷

La perentorietà di queste parole mette in luce un aspetto del temperamento di Lord Elmwood cui sinora si era accennato soltanto: l'irremovibile ostinatezza. Questo lato della personalità dell'uomo era emersa all'epoca in cui Miss Milner aveva tentato di riavvicinare Dorriforth al piccolo Rushbrook, il nipote bandito:

Although Dorriforth was that good man that has been described, there was in his nature shades of evil - there was an obstinacy, such as he himself, and his friends termed firmness of mind; but had not religion and some opposite virtues weighed heavy in the balance, it would frequently have degenerated into implacable stubbornness.²⁸⁸

284. "Mi chiedo se sopporterebbe un cattivo trattamento? Se così non fosse, egli ancora non mi ama come io desidero essere amata - se resistesse il mio trionfo, la mia felicità, sarebbero intensificati." Ibidem.

285"Ora ella professava nuovamente tutte le sue follie di un tempo, tutte le sue frivolezze alla moda, e si abbandonava ad esse con meno moderazione di quanto avesse mai fatto." Ibidem.

286. "Ella, che come sua pupilla, era sempre stata garbata e (quando egli si opponeva energicamente) obbediente; come padrona egli la trovava ora a volte altezzosa e alle opposizioni sempre insolente." Ibidem, p. 132

287. "Non ascolterò altre rimostranze contro di lei, ma la osserverò io stesso attentamente - e se trovo la sua mente e il suo cuore (così come i miei sospetti hanno di recente sussurrato) troppo frivoli per quella sostanziale felicità che cerco insieme a un oggetto così amato, potete contare sulla mia parola - il matrimonio verrà annullato (..) il mio solo giudizio sarà l'arbitro, e in pochi mesi, (deciderò se) sposarla o - allontanarmi da lei per sempre." Ibidem, pp. 134-135.

288. "Sebbene Dorriforth fosse quel buon uomo che è stato descritto, c'erano nella sua natura delle ombre di malvagità - c'era una caparbieta che egli stesso e i suoi amici definivano fermezza di carattere; ma se la religione e altre virtù opposte non avessero pesato fortemente nel bilancio, essa sarebbe spesso degenerata in una implacabile testardaggine." Ibidem, p. 35.

Allora Miss Milner, avvicinandosi alla dimora di Dorriforth insieme al piccolo Rushbrook, aveva pensato che:

there was a grave sternness in the manners of her guardian when provoked; the recollection of which, made her something apprehensive for what she had done.²⁸⁹

Ora invece l'atteggiamento della giovane donna verso il suo ex-tutore è ben diverso. Quando Miss Woodley le riferisce i propositi di Lord Elmwood, lei:

Instead of shuddering with fear at the menace Lord Elmwood had uttered, she boldly said, she "Dared him to perform it." "He durst not," repeated she.

"Why durst not?" said Miss Woodley.

"Because he loves me too well-because his own happiness is too dear to him."

"I believe he loves you," replied Miss Woodley, "and yet there is a doubt if--"

"There shall be no longer a doubt," (...) "I'll put him to the proof (...) I will do something that any prudent man ought not to forgive; and yet, with that vast share of prudence possesses, I will force him still to yield to his love."²⁹⁰

Con questa decisione Miss Milner assume un atteggiamento di sfida che raggiunge il suo apogeo in occasione del ballo in maschera, poiché si tratta di una novità per la giovane donna, l'invito alla ricezione viene da lei ricevuto con grande entusiasmo, mentre l'obiezione di Lord Elmwood è immediata:

the moment she mentioned it to Lord Elmwood, he desired her, somewhat sternly, "Not to think of being there." - She was vexed at the prohibition, but more at the manner in which it was delivered, and flatly said, "She should certainly go."²⁹¹

A questo annuncio Lord Elmwood non solleva alcuna protesta, anzi assume un'espressione rassegnata che lascia Miss Milner nel dubbio su quale comportamento adottare:

She sat for a minute reflecting how to rouse him from this composure - she first thought of attacking him with upbraidings; then she thought of soothing him; and at last of laughing at him. - This was the least supportable of all, and yet this she ventured upon.

"I am sure your lordship," said she, "with all your saintliness, can have no objection to my being present at the masquerade, provided I go as a nun."²⁹²

289. C'era una grave severità nelle maniere del suo guardiano quando provocato; il ricordo della quale, la rese in un certo modo apprensiva per ciò che aveva compiuto." Ibidem, p. 36.

290. "Invece di tremare per la paura alla minaccia che Lord Elmwood aveva pronunciato, ella asserì sfrontatamente, che lei lo sfidava a farlo. "Non oserebbe", ripeté. "Perché non oserebbe?" disse Miss Woodley "Perché egli mi ama troppo - perché la sua stessa felicità gli è troppo cara." "Io credo che egli vi ami," replicò Miss Woodley, "eppure c'è un dubbio se -" "Non ci sarà più nessun dubbio (...) lo metterò alla prova. (...) farò qualcosa che qualsiasi uomo prudente non potrebbe perdonare e nondimeno, con quella grande dose di prudenza che egli possiede, lo forzerò ancora a sottomettersi al suo amore." Ibidem, p. 140.

291. "Nel momento in cui ne fece menzione a Lord Elmwood egli le disse, piuttosto severamente, "Non pensate di recarvici." - Ella era irritata per la proibizione, ma ancora di più per il modo in cui era stata posta, e disse con calma che ci sarebbe sicuramente andata." Ibidem, p. 143.

292. "Ella rimase seduta per un minuto a riflettere come destarlo da questa compostezza - prima pensò di

Poiché questa provocazione non desta alcuna replica di Lord Elmwood, la ragazza prosegue imperterrita:

“That is a habit,” continued she, “which covers a multitude of faults - and, for that evening, I may have the chance of making a conquest even of you, my lord”²⁹³

Anche a questa impudenza Lord Elmwood non reagisce; Miss Woodley lo invita a partecipare alla festa insieme a loro, ma lui disdegna la proposta, suscitando nuovamente un sarcastico commento da parte di miss Milner:

“Dear Miss Woodley,” cried Miss Milner, “why persuade Lord Elmwood to put on a mask, just at the time he has laid it aside?”²⁹⁴

La frase offende profondamente Lord Elmwood, che reagisce in malo modo, mentre Miss Milner si compiace per essere riuscita finalmente a provocarlo:

Pleased, she had been able at last to irritate him, she smiled with a degree of triumph²⁹⁵

Dietro al sorriso di compiacenza dell'eroina si percepisce il gusto per la sfida, la brama di prevaricazione, la volontà di non cedere alle inconfutabili imposizioni dell'uomo. Miss Milner si è risentita per la durezza con cui le è stata imposta la proibizione, più che per il divieto in sé; mentre non viene assolutamente messa in discussione la ragione del veto; Lord Elmwood, classico esempio di figura patriarcale, è solito imporsi senza motivare le sue decisioni, né tanto meno la giovane donna ne fa richiesta: nel loro rapporto non c'è spazio per il dialogo.

L'episodio del ballo in maschera porta allo zenit quelle “lotte per il potere” che Inchbald ha citato per definire la tempestosa relazione tra i due; e non è casuale che l'autrice abbia scelto di far confrontare i protagonisti, nell'ultimo grande scontro che porterà al precipitare degli eventi, proprio su un argomento spinoso e problematico come quello della festa in maschera.

Il “masquerade”, evento mondano nato in Francia, era stato introdotto a Londra al principio del XVIII secolo, nonostante le opposizioni della Chiesa e delle istituzioni, esso aveva ben presto raggiunto, grazie all'impegno di John James Heidegger²⁹⁶ un'enorme popolarità: Heidegger aveva iniziato nel 1717 ad organizzare questo genere di feste all'Haymarket, a lui successe Theresa Cornelys²⁹⁷ una delle maggiori organizzatrici di balli in maschera durante la seconda metà del secolo. Le sue adunanze ebbero un vasta nomea fino agli anni '70, malgrado la diffusione di molte altre sale che offrivano intrattenimenti simili²⁹⁸. Tuttavia, sul finire del secolo, il successo delle feste in maschera in Gran Bretagna declinò sino a decretarne la scomparsa definitiva.

Le autorità religiose e civili avevano cercato in ogni modo di sopprimere queste

attaccarlo con dei rimbrotti, poi di blandirlo; infine di farsi beffe di lui. - Quest'ultima era la meno sopportabile di eppure ella ci si avventuro. “Sono certa che sua signoria,” disse lei, “con tutta la vostra santità, non avrà obiezioni alla mia presenza al ballo in maschera, a condizione che io ci vada vestita da suora.” Ibidem.

293. “Quello è un abito,” continuò lei, “che copre una moltitudine di colpe - e, per quella sera, potrei avere la possibilità di conquistare persino voi, signore.” Ibidem

294. “Cara Miss Woodley,” strillo Miss Milner, “perché persuadere Lord Elmwood a indossare una maschera, proprio quando l'ha deposta?” Ibidem, p. 144.

295. “Compiaciuta di essere stata capace infine di irritarlo, ella sorrise trionfante”, ibidem.

296. John James Heidegger (1659-1749), manager dell'Haymarket a partire dal 1713, oltre a importare in Inghilterra il “masquerade”, contribuì notevolmente all'affermazione del gusto per l'opera italiana in Gran Bretagna

297. Theresa Cornelys (1723-1797), cantante lirica di origine italiana, giunse in Inghilterra nel 1746. Era solita esibirsi all'Haymarket sotto lo pseudonimo di “Madame Pompeati”.

298. Tra le altre ricordiamo *l'Almack's* e il *Pantheon*, aperte rispettivamente nel 1765 e nel 1771.

manifestazioni mondane: esse erano considerate un pericolo perché immorali e libertine. Nei primi decenni del secolo, il biglietto d'entrata alle feste in maschera era molto economico, il che consentiva la partecipazione degli esponenti delle diverse classi sociali, portando alla promiscuità di ranghi di solito rigorosamente separati e alla presenza di malviventi, ladri e prostitute che, dietro l'incognita del travestimento, potevano liberamente esercitare la loro "professione".

L'altra grande preoccupazione morale era determinata dalla licenziosità sessuale di tali eventi; veniva incriminata l'eventualità che i travestimenti potessero favorire relazioni di tipo omosessuale, accusa mossa anche alla stessa Inchbald che, nel 1781, accompagnata dal Marchese di Carmarthen, si era recata ad un ballo in maschera vestita da uomo, provocando non poco clamore:

once in this winter she went to a masquerade. As a frolic, she, who had acted Bellario²⁹⁹ on the public stage, as every other fine woman in the profession had done, (...) appeared there in the male habit; for she was outrageously assailed on this subject, and charged with having captivated the affections of sundry witless admirers of her own sex.³⁰⁰

Ma soprattutto si temeva che il segreto della propria identità comportasse la caduta di qualsiasi freno inibitorio e di conseguenza una maggiore libertà sessuale; (remora che riguardava soltanto le donne, poiché per gli uomini esistevano "luoghi di svago" ufficialmente noti e perfettamente tollerati quali bagni pubblici e bordelli).

Comunque ciò che davvero inquietava i benpensanti era l'autonomia con cui le donne potevano muoversi nell'ambito di queste feste; a conferma di ciò Harriette Wilson³⁰¹ scrisse: "I love a masquerade; because a female can never enjoy the same liberty anywhere else."³⁰² Fino al principio del 700 l'unico luogo in cui le gentildonne potevano recarsi senza accompagnatore era la chiesa, a questa si aggiungevano ora le sale per le feste mascherate, considerati veri e propri luoghi di peccato. Il travestimento, con tutto l'alone di mistero che comportava, veniva considerato un elemento sensuale, come scrisse Inchbald:

who does not scorn that romantic passion, which is inflamed to the highest ardour, by a few hours conversation with a woman whose face is concealed?³⁰³

Inoltre la possibilità di celare la propria identità, permetteva alle signore di proteggere la loro reputazione, rimuovendo effettivamente le costrizioni sociali, e sessuali, cui erano solitamente soggette. La promiscua libertà goduta dalle donne alle feste in maschera era l'argomento adoperato da tutti quegli scrittori che si schieravano contro questo genere di intrattenimento: che una donna recandosi a una festa in maschera mettesse in pericolo la propria illibatezza era da essi considerato un dato di fatto. Ma l'obiezione maggiore stava proprio nel timore che le feste mascherate, attraverso l'anonimato, incoraggiassero l'indipendenza sessuale femminile, minando così uno dei capisaldi della società patriarcale che voleva le donne votate all'annullamento del proprio desiderio erotico: i

299. Uno dei personaggi di *Philaster*, interpretato da Elizabeth Inchbald al suo debutto londinese. Cfr. I. 3.

300. "Una volta durante questo inverno andò ad un ballo in maschera. Per scherzo ella, che aveva interpretato Bellario sul palcoscenico, come aveva fatto ogni altra gentildonna del mestiere, (...) vi apparve in costume maschile, a causa di ciò venne indegnamente aggredita e accusata di avere ammalato gli affetti di diverse sciocche ammiratrici del suo stesso sesso." Boaden, op. cit., vol. I, p. 140.

301. Harriette Wilson (1789-1846), autrice di *Harriette Wilson's Memoirs of Herself and Others* (1825).

302. "Amo le feste in maschera perché una donna non può mai godere della stessa libertà in nessun altro posto da *Harriette Wilson's Memoirs of Herself and Others*, citato in Gary Kelly, *The English Jacobin Novel*, p. 68

303. "Chi non si fa beffe di quella romantica passione, che viene infiammata al massimo ardore, da poche ore di conversazione con una donna il cui volto è tenuto nascosto?" Inchbald, (ed.). *The British Theatre*, prefazione a *The Belle's Stratagem*, di Hannah Cowley, vol. XIX

balli in maschera diventarono perciò una sorta di minaccia per l'autorità maschile. Di tutto questo dibattito Elizabeth Inchbald e i lettori a lei contemporanei erano consapevoli, ed è significativo dunque che l'autrice abbia scelto proprio questo evento come ultima grande occasione di scontro tra Miss Milner e Lord Elmwood, la romanziera cita la festa in maschera come emblema dell'indipendenza femminile: "as a narrative event Inchbald's masquerade has only one real purpose: to disclose relations of power, of dominance and submission"³⁰⁴ scrive Terry Castle

La festa in maschera offre a Miss Milner una delle prove che aspettava per verificare l'estensione del suo potere sul fidanzato; il divieto di Lord Elmwood è perentorio, ma la fanciulla è decisa a disobbedirgli un'altra volta:

As my guardian, I certainly did obey him; and I could obey him as a husband; but as a lover, I will not.³⁰⁵

Miss Milner, recandosi al ballo nonostante l'obiezione del fidanzato, si mostra nuovamente decisa ad affermare la propria autonomia e sceglie di farlo non solo partecipando alla festa, ma anche per mezzo del personaggio scelto: Diana.³⁰⁶

Her next care was, that her dress should exactly fit, (...) Miss Woodley entered as it was trying on, and was struck with astonishment at the elegance of the habit, (...) but most of all, she was astonished at her venturing on such a character - for although it was the representative of the goddess of Chastity, yet from the buskins, and the petticoat made to festoon far above the ankle, it had, on the first glance, the appearance of a female much less virtuous.³⁰⁷

Si tratta quindi di un costume provocante e ambiguo; sensuale nonostante simboleggi la castità, che suscita anche una confusione di generi: quando i servitori vengono interrogati da Lord Elmwood sul tipo di abito indossato da Miss Milner, uno afferma che era vestita da uomo, mentre la cameriera giura che si trattava di un abito femminile.

Tuttavia la sua audacia consiste soprattutto nel messaggio di cui è portatore: esso rappresenta Diana, la dea vergine della caccia, protettrice delle Amazzoni, guerriera e cacciatrici come lei indipendenti dal giogo dell'uomo. Nelle *Metamorfosi* di Ovidio³⁰⁸, Diana viene descritta come l'impietosa divinità che, dopo aver trasformato Atteone in cervo, colpevole di averla vista nuda mentre si bagnava ad una fonte, gli aizzò contro i suoi stessi cani i quali, non riconoscendolo, lo azzannarono e finirono con il divorarlo.

304. "Come evento narrativo la festa in maschera di Inchbald ha solo un vero scopo: svelare le relazioni di potere, dominio e sottomissione." Terry Castle, *Masquerade and Civilization*, London, Methuen, 1986, p. 309.

305. "Come mio tutore, gli ho obbedito senza indugio e potrei ubbidirgli come marito; ma come amante, non lo farò." Inchbald, op. cit., p. 145.

306. Diana, antica divinità italica, assimilata dai romani all'Artemide greca. Interpretata dagli Antichi anche come una personificazione della Luna. Il suo culto era diffuso in diverse regioni d'Italia, dove esistevano due templi a lei dedicati: uno presso il monte Tifata (da cui deriva il nome Diana Tifatina), l'altro sul lago di Nemi, non lontano da Aricia (dal quale derivano i nomi Diana Nemorensis e Diana Aricina). In onore della dea, patrona della caccia, largitrice di fecondità e protettrice delle partorienti, il 13 agosto veniva celebrata in Aricia una sontuosa festa. Le leggende della dea della caccia e delle sue ninfe furono spesso fonte di ispirazione in particolare dei pittori del Rinascimento. Generalmente la dea viene raffigurata armata d'arco e frecce e con il capo ornato da un diadema con una piccola luna.

307. "La sua seguente preoccupazione fu che il suo vestito le si addicesse perfettamente, (...) Miss Woodley entrò mentre lo stava provando e fu colpita dalla meraviglia per l'eleganza del costume, (...) ma soprattutto, fu stupita dall'ardire di un tale simbolo - poiché, nonostante fosse la rappresentazione della dea della Castità, per gli stivaletti, per la gonna ripiegata in festoni ben al di sopra della caviglia aveva, di primo acchito, l'aspetto di una donna assai meno virtuosa." Inchbald, op. cit., p. 145.

308. Publio Ovidio Nasone (43 a.C. - 18 d.C.), poeta latino di Sulmona. Tra le opere principali ricordiamo: *Amores*, *Heroides*, *Ars Amatoria*, *Remedia Amoris*, *Fasti*, *Tristia* e il poema epico-mitologico *Metamorfosi*.

Memori di questo orribile episodio, gli artisti, ed in particolare quelli del XVIII secolo, finirono con fare della dea l'emblema del rifiuto verso l'uomo e l'incarnazione del potere femminile. La sua inaccessibilità rendeva Diana il simbolo dell'autonomia erotica delle donne e Miss Milner, attraverso la scelta di questo costume, sfida nuovamente l'autorità patriarcale affermando la propria indipendenza sessuale.

Ma Miss Milner vive in una società patriarcale in cui tale affronto non può rimanere impunito: appena tornata a casa un valletto di Lord Elmwood le fa sapere che lui la sta aspettando e desidera parlarle.

The heaviness was removed from her eyes, but fear, grief, and shame, seized upon her heart. (...)

"Good God!" exclaimed Miss Milner, (...) Then he is not to be my husband, after all."

"Yes," cried Miss Woodley, "if you will only be humble, and appear sorry. - You know your power over him, and all may yet be well."³⁰⁹

La disubbidienza comporta quindi una severa punizione: la perdita dell'amato. Come afferma Terry Castle: "female independence seems incompatible with sexual rewards, the heroine cannot have both power and the love of her fiancée."³¹⁰ Con l'esclamazione citata Miss Milner manifesta di essere consapevole di ciò, eppure anche ora si rifiuta di capitolare davanti al potere maschile. Quando Lord Elmwood afferma deciso: "in a few days we shall part"³¹¹ lei, nonostante il dolore per la minacciata separazione dall'amato, decide di mostrarsi forte:

"I am prepared for it, my lord," she answered, and while she said so, sunk upon a chair. (...)

"Lord Elmwood," cried Miss Milner, divided between grief and anger, "you think to frighten me with your menaces, but I can part with you; heaven knows I can - your late behaviour has reconciled me to a separation."³¹²

Malgrado l'energia delle parole, l'accasciarsi sulla sedia rivela la pena interiore della giovane donna; la discordanza tra gesto e parola è, come vedremo nel paragrafo III. 1.1., una delle tecniche drammaturgiche, utilizzate dall'autrice per rivelare concisamente l'intimo dei personaggi.

Nei giorni successivi Lord Elmwood rimane inflessibile, ma poiché non mostra segni di ostilità a una rappacificazione, Miss Woodley suggerisce alla ragazza di fare il primo passo, ma Miss Milner è assolutamente contraria:

after what had passed between her and Lord Elmwood, he must be the first to make a concession, before she herself would condescend to be reconciled (...) "tenderness, affection, the politeness due from a lover to his mistress, demands this submission, and as I now despair of enticing, I will oblige him

309. "Tutta la pesantezza si levò dai suoi occhi, ma l'apprensione, l'angoscia, e la vergogna, si impadronirono del suo cuore. (...) "Buon Dio!" esclamo Miss Milner, (...) "dunque egli non diventerà mio marito, malgrado tutto "Sì," gridò Miss Woodley, "se solo sarete umile, e vi mostrerete dispiaciuta. - Sapete quale potere avete su di lui, e tutto può ancora andar bene." Inchbald, op. cit., p. 152.

310. "L'indipendenza femminile sembra incompatibile con la ricompensa sessuale, l'eroina non può avere entrambi il potere e l'amore del suo fidanzato." Castle, op. cit., p. 313.

311. "In pochi giorni ci separeremo." Inchbald, op. cit., p. 153.

312. "A questo sono preparata, mio signore," rispose ella e mentre lo diceva sprofondava in una sedia. (...) "Lord Elmwood," esclamò Miss Milner, divisa tra l'angoscia e la rabbia, "pensate di intimorirmi con le vostre minacce, ma io posso dividermi da voi; lo sa il cielo se posso il vostro recente comportamento mi ha preparato ad una separazione." Ibidem.

to it"³¹³

Miss Milner vuole costringere Lord Elmwood a palesare la sua sottomissione e lo fa assumendo la solita condotta provocatoria; apparentemente insensibile a quanto avvenuto, continua a condurre la vita spensierata di sempre:

She visited repeatedly without saying where, or with whom - kept later hours than usual - appeared in the highest spirits, sung, laugh'd, and never heaved a sigh, but when she was alone.³¹⁴

Le frequenti uscite sono volte a mettere nuovamente alla prova la malleabilità del fidanzato, e ad esse si aggiunge il desiderio di suscitargli la gelosia:

Among the unpardonable indiscretions, she was guilty of during this trial upon the temper of her guardian, was the frequent mention of many gentlemen, who had been her professed admirers, and mentioning them with partiality.³¹⁵

A queste provocazioni Lord Elmwood rimane impassibile e indifferente, tuttavia Sandford rivela a Miss Woodley che l'uomo è tutt'altro che deciso a portare avanti quanto minacciato:

And yet, notwithstanding all this provocation, he has not come to the determination to think no more of her - he lingers and hesitates - I never saw him so weak upon any occasion before.³¹⁶

Sino a che un giorno, tornando a casa, Lord Elmwood trova Miss Milner in compagnia di Lord Frederick; l'inaspettata presenza dell'uomo provoca nel fidanzato una rabbia incontenibile, resa manifesta dal suo aspetto:

Lord Elmwood was hurt beyond measure; but he had a second concern, and that was, he had not the power to conceal how much he was affected. - He trembled - when he attempted to speak, he stammered - he perceived his face burning with the blood that had flushed to it from confusion³¹⁷

Ma questa sembra esser proprio la prova finale che Miss Milner stava aspettando; infatti, rivolgendosi sottovoce a Miss Woodley, esclama trionfalmente:

He is mine - he loves me - and he is mine for ever.(...) now (...) I wait in the certain expectation, of his submission to me.³¹⁸

313. "Dopo ciò che era successo tra lei e Lord Elmwood, doveva essere lui il primo a scusarsi, perché lei acconsentisse a riconciliarsi. (...) "la tenerezza, l'amore, l'educazione dovuta da un innamorato verso la sua amante, richiede questa sottomissione; e poiché io ora dispero di indurlo con le lusinghe, lo obbligherò ad essa", *ibidem*, pp. 155-156.

314. "Ella usciva frequentemente per fare delle visite senza dire dove, né con chi - tornava a ore più tarde del solito - sembrava avere il morale alle stelle; cantava, rideva e mai emetteva un sospiro, se non quando era da sola." *Ibidem*, p. 157.

315. "Tra le imperdonabili indiscrezioni di cui ella si rese colpevole durante questa verifica del carattere del suo tutore, c'era la frequente menzione, in termini affettuosi, di molti gentiluomini che erano stati suoi manifesti ammiratori." *Ibidem*, p. 158.

316. "Eppure, nonostante tutte queste provocazioni, egli non è ancora giunto alla decisione di non pensare più a lei - indugia ed esita - Non l'ho mai visto così debole in un'altra occasione prima." *Ibidem*, p. 158.

317. "Lord Elmwood era profondamente offeso; ma egli aveva una seconda preoccupazione, ovvero, di non riuscire a celare quanto fosse turbato. - Tremava - quando tentò di parlare balbetto - percepiva il suo volto infiammato dal sangue che vi era irrorato per la confusione" *Ibidem*, p. 159.

318. "E' mio - mi ama - ed è mio per sempre (...) ora (...) attenderò nella certa speranza, della sua sottomissione a me." *Ibidem*, p. 160.

Tuttavia questo segno di sottomissione tarda a venire, finché, al suo posto, giunge da parte di Lord Elmwood una lettera in cui annuncia alla fanciulla, la loro definitiva separazione e la sua partenza, entro pochi giorni, per l'Italia. Dunque, il carattere indipendente di Miss Milner verrà definitivamente punito con la perdita dell'amato. Nei giorni che mancano al commiato finale, la giovane donna assiste afflitta ai preparativi per il viaggio dell'ex-fidanzato. A sostenerla c'è Miss Woodley, che vorrebbe tentare di persuadere l'uomo a ritornare sulla propria decisione, ma

her understanding - her knowledge of his lordship's firm and immoveable temper; and all his grievous provocations - her knowledge of his word, long since given to Sandford, "That if one resolved, he would not recall his resolution." (...) all agreed to convince her, that by any interference, she only exposed Miss Milner's tenderest love and delicacy to a contemptuous rejection.³¹⁹

Ritorna dunque il tema dell'ostinatezza del carattere di Lord Elmwood. Ancora una volta non c'è dialogo tra l'uomo e la donna: lui ha deciso di mettere fine alla loro relazione e la fanciulla accetta pedissequamente quanto stabilito. Nei giorni seguenti il temperamento esuberante e pieno di vita di Miss Milner svanisce sotto l'angoscia per l'avvicinarsi del definitivo distacco; di questa trasformazione si accorge persino Sandford:

Sandford, during breakfast, by accident, cast his eyes upon Miss Milner; his attention was caught by her deathly countenance, and he looked earnestly.³²⁰

Da questo momento in avanti l'austero sacerdote modifica il suo atteggiamento nei confronti della ragazza e inizia ad usare verso di lei una inaspettata cortesia:

Sandford (...) (unasked) held a plate with biscuits to Miss Milner - it was the first civility he had ever in his life offered her, she smiled at the whimsicality of the circumstance, but took one in return for his attention.³²¹

Questa gentilezza, che coglie di sorpresa la giovane donna, riflette un cambiamento in Sandford che si intensifica con l'avvicinarsi della data prevista per la separazione dei due innamorati. Nell'angoscia di Miss Milner, la sera prima della partenza di Lord Elmwood, egli sembra ora riconoscere l'intensità e la franchezza dei sentimenti della ragazza:

She had behaved with fortitude the whole evening, and she continued to do so, till the moment he turned away from her. - Her eyes then overflowed with tears, and in the agony of her mind, not knowing what she did, she laid her cold hand upon the person next to her - it happened to be Sandford; but not observing it was him, she grasped his hand with violence - yet he did not snatch it away, nor look at her with his wonted severity (...) when the door was shut after Lord Elmwood, he turned his head to look in her face, and

319. "Il suo intelletto, la sua esperienza del fermo e inalterabile temperamento di sua signoria - e tutte le sue crudeli provocazioni - la conoscenza della sua parola, da lungo tempo data a Sandford, che una volta deciso non avrebbe revocato la sua risoluzione (...) tutto accordava nel convincerla che mediante qualsiasi interferenza, ella avrebbe solo esposto il tenerissimo amore e la sensibilità di Miss Milner ad un rifiuto sprezzante." Ibidem, p. 167-8.

320. "Durante la colazione Sandford posò casualmente lo sguardo su Miss Milner; la sua attenzione venne catturata dalla sua espressione infelice, ed egli la osservò attentamente." Ibidem, p. 169.

321. "Sandford (...) (senza che gli venisse chiesto) porse un vassoio di biscotti a Miss Milner - era la prima cortesia che le aveva mai offerto sinora; ed ella sorrise per la bizzarria dell'avvenimento, ma ne prese uno come ringraziamento per la sua premura." Ibidem, p. 169.

turned it with some marks of apprehension for the grief he might find there.³²²

Infine Sandford le chiede di fare colazione insieme al resto della famiglia l'indomani, in modo da poter salutare per l'ultima volta Lord Elmwood. La mattina seguente, infatti, si ritrovano tutti nella sala da pranzo; l'atmosfera è tetra, Miss Milner e Lord Elmwood parlano a stento, sino a quando, giunta la carrozza, arriva il momento dell'addio:

His lordship, after repeating to Miss Woodley his last night's farewell, now went up to Miss Milner, and taking one of her hands, again held it between his, but still without speaking - while she, unable to suppress her tears as heretofore, suffered them to fall in torrents.³²³

A questo punto interviene, improvviso come il "deus ex machina" di un dramma, il sacerdote:

"What is all this?" cried Sandford, going up to them in anger. They neither of them replied, or changed their situation. "Separate this moment," - cried Sandford - "Or resolve never to be separated but death."³²⁴

E celebra seduta stante l'unione tra i due; nonostante le ricorrenti violazioni alle imposizioni maschili, e le conseguenti minacce di punizione, Miss Milner riesce ad ottenere ciò che desiderava e a sposare l'uomo amato.

Inchbald afferma quindi il diritto dell'eroina a ottenere la gratificazione sentimentale senza dover rinunciare al suo desiderio di indipendenza; la protagonista conquista l'uomo pur non avendo mai dovuto ravvedersi per quanto fatto: "the marriage in no way compromises Miss Milner's central gesture of defiance, the provocative trip to the masquerade. This symbolic assertion of autonomy goes unpunished. (...) The heroine neither begs forgiveness for her transgression nor promises her fiancé any kind of future subservience"³²⁵ afferma Terry Castle.

I romanzi contemporanei avevano come protagoniste donne deboli e sottomesse, il cui scopo era quello di fornire alle lettrici un modello da seguire; Inchbald, nel disegnare la sua eroina, sfida questa convenzione, dando vita a un personaggio femminile forte e non disposto ad assoggettarsi alle imposizioni della società patriarcale. Nel corso dell'intera vicenda, al contrario, abbiamo più volte visto Dorriforth/Lord Elmwood cedere e sottomettersi ai capricci di Miss Milner, ripetutamente egli ha minacciato punizioni successivamente mai messe in atto. Dopo l'episodio della mascherata e tutto ciò che ne consegue, Lord Elmwood aveva giurato di separarsi dalla donna per sempre, ma ancora una volta egli rompe la promessa e finisce con lo sposarla "in spite of her many violations

322. "Ella si era trattenuta con forza d'animo per l'intera serata e continuò così fino al momento in cui egli si allontanò da lei. - Allora i suoi occhi si riempirono di lacrime e nella sofferenza del suo animo, non sapendo ciò che faceva, posò la sua gelida mano sulla persona a lei più prossima - che capitò essere Sandford; ma non notando che si trattava di lui, gli strinse la mano con violenza - eppure lui non la ritrasse, né la guardò con la sua solita severità (...) quando la porta si chiuse dietro a Lord Elmwood, egli girò la testa per guardarla in viso e voltandosi mostrò alcuni segni di preoccupazione per il dolore che poteva trovarvi." Ibidem, p. 171.

323. "Sua signoria, dopo aver ripetuto l'addio della sera precedente a Miss Woodley, andò quindi da Miss Milner e prendendole una mano, la trattenne di nuovo tra le sue, ma ancora senza parlare - mentre lei, incapace di sopprimere le sue lacrime come aveva fatto precedentemente, le lasciò scendere a profusione." Ibidem. p. 177.

324. "Cosa significa tutto ciò?" gridò Sandford, rivolgendosi loro con stizza. Nessuno dei due rispose, o cambiò posizione. "Separatevi in questo momento," urlò Sandford - "O decidetevi a restare uniti sino alla morte." Ibidem.

325. "Il matrimonio non compromette in alcun modo il gesto di sfida centrale di Miss Milner, la provocatoria escursione alla festa in maschera. Questa simbolica affermazione di autonomia rimane impunita. (...) L'eroina non chiede perdono per aver trasgredito, né promette al fidanzato alcun tipo di futura subordinazione." Castle, op. cit., p. 318.

and her persistent refusal to conform to the Law of the Father."³²⁶

Si può quindi affermare che con il lieto fine Inchbald suggella la vittoria definitiva della donna e il trionfo della volontà femminile sulle direttive maschili. Questa rivoluzionaria conclusione e l'ardire della protagonista, una donna dal carattere deciso e indipendente che usa il sarcasmo e l'irriverenza come armi contro l'autorità maschile, e la pericolosa attualità della tematica cattolica, contribuirono, come già accennato, al rifiuto di Stockdale di pubblicare il romanzo.

Inchbald, consapevole del fatto che "women who spoke in support of masculine authority found it easier to have their work accepted than those who protested against it"³²⁷, dieci anni più tardi, presentò ad un altro editore una nuova versione del romanzo in cui la tematica sovversiva veniva mitigata tramite l'aggiunta della storia di Matilda e l'inserimento della questione dell'educazione, in quella che può, ad una prima lettura, apparire come una concessione all'autorità patriarcale.

II. 4. Matilda e "l'importanza di una proper education"

Nella seconda parte del romanzo l'irrequieta eroina della generazione precedente viene allontanata e sostituita con un personaggio più vicino ai modelli femminili dei romanzi contemporanei: la docile (e piuttosto insipida) Matilda. Sebbene assomigli molto alla madre dal punto di vista fisico, la giovane donna non ha nulla della sua combattività e del suo desiderio di ribellione: "in sharp contrast to her dead mother, (Matilda) is a model of female virtues, quiet and submissive"³²⁸, il rapporto della ragazza con l'autorità maschile è contrassegnato dalla remissività e dall'obbedienza.

Nella prima sezione del romanzo Inchbald aveva presentato vari esempi della fermezza di Miss Milner, in questa seconda parte l'autrice illustra, attraverso numerosi aneddoti, il soggiogamento di Matilda; quando, in seguito alla morte della genitrice, Lord Elmwood accetta di accoglierla nella sua dimora di campagna, purché tra di loro non avvenga alcun contatto, la fanciulla accetta arrendevolmente il suo destino:

about the middle of August, when preparations began to be made for the arrival of Lord Elmwood (...) she began, before his lordship's arrival, to seclude herself in those apartments which were allotted for her during the time of his stay, and in the timorous expectation of his coming, her appetite declined and she lost all her colour.³²⁹

Inchbald utilizza spesso il vocabolo "timore" per descrivere i sentimenti della ragazza verso il padre:

She listened sometimes with tears, sometimes with hope, but always with awe, and terror, to every sentence wherein

326. "Nonostante le sue molteplici violazioni e il suo persistente rifiuto di conformarsi alla Legge del Padre." Ty, op. cit., p. 94.

327. "Per le donne che si esprimevano a sostegno dell'autorità maschile era più facile che la loro opera venisse accettata rispetto a quelle che protestavano contro di essa." Spencer, op. cit., p. 143.

328. "Matilda, in netto contrasto con la madre defunta, è un modello di virtù femminile, quieta e sottomessa." Eva Figes, op. cit.

329. "Verso la metà di agosto, quando cominciarono i preparativi per la venuta di Lord Elmwood, (...) ella iniziò a rinchiuersi in quegli appartamenti che le erano stati assegnati durante il periodo della sua permanenza e, nella timorosa attesa del suo arrivo, il suo appetito declinò ed ella perse completamente il suo colorito." Inchbald, op. cit., p. 208.

her father was concerned.³³⁰

Ed è ancora una volta la paura, l'emozione suscitata nella ragazza dalla visione di un ritratto paterno:

There was one object, (...), among all she saw, which attracted her attention above the rest, and she would stand for hours to look at it - This was a full length portrait of Lord Elmwood, (...) to this picture she would sigh and weep; though when it was first pointed out to her, she shrunk back with fear, and it was some time before she dared venture to cast her eyes completely upon it.³³¹

Questa prima evocazione della figura paterna per mezzo di un oggetto, sembra segnare l'inizio di una ricerca del "padre negato" attraverso le cose; infatti, durante un'assenza del Lord da Elmwood House:

Lady Matilda was conducted by Miss Woodley from her lonely retreat into that part of the house from whence her father had just departed - and she visited every spot where he had so long resided, with a pleasing curiosity that for a while diverted her grief.- In the breakfast and dining rooms she leaned over those seats with a kind of filial piety, on which she was told he had been accustomed to sit. And in the library she took up with filial delight, the pen with which he had been writing; and looked with the most curious attention into those books that were laid upon his reading desk. - But a hat, lying on one of the tables, gave her a sensation beyond any other she experienced on this occasion - in that trifling article of dress, she thought she saw himself, and held it in her hand with pious reverence.³³²

Poiché le viene proibita ogni vicinanza, Matilda sposta la sua attenzione sugli oggetti che appartengono al padre, con un atteggiamento d'adorazione che da un lato sfiora il patetismo di maniera dei romanzi sentimentali, trattato con qualche ironia da Inchbald, ma dall'altro rivela il desiderio d'affetto, reso muto e invisibile dalle imposizioni paterne, della ragazza

Lord Elmwood era stato categorico riguardo ai suoi rapporti con la figlia sin dalla scoperta del tradimento di Miss Milner/Lady Elmwood:

he vowed in the deep torments of his revenge, not to be reminded of her by one individual object; much less by one so nearly allied to her as her child. To bestow upon that child his affections, would

330. "Ella ascoltava a volte in lacrime, a volte con speranza, ma sempre con sgomento e terrore, ogni frase concernente suo padre." Ibidem, p. 205.

331. "C'era un oggetto, (...) tra tutti quelli visti, che attrasse la sua attenzione più di tutti e sarebbe rimasta in piedi a guardarlo per ore - Era un ritratto a figura intera di Lord Elmwood (...) a questo ritratto ella sospirava e piangeva, sebbene quando le era stato indicato per la prima volta, ella si fosse ritratta spaventata e fosse dovuto passare del tempo prima che osasse avventurarsi a posare del tutto gli occhi su esso." Ibidem, p. 207.

332. "Dal suo solitario ritiro Lady Matilda venne condotta da Miss Woodley in quella parte della casa da cui suo padre si era appena allontanato - ed ella visitò ogni luogo dove lui aveva così a lungo risieduto con una piacevole curiosità che per un momento deviò il suo dolore. - Nelle sale da pranzo ella si sedette con una sorta di devozione filiale, su quei posti a sedere sui quali le era stato detto che egli era solito accomodarsi. E nella libreria ella prese con gioia fanciullesca la penna con cui egli aveva scritto e esaminò con la più curiosa attenzione quei libri che erano posati sul suo tavolo da lettura. - Ma un cappello, che giaceva su uno dei tavoli, le diede una sensazione superiore a qualsiasi altra sperimentata in questa occasione - in quell'insignificante capo d'abbigliamento, le sembrava di vedere lui stesso e lo tenne in mano con pia reverenza." Ibidem, pp. 229-230.

be, he imagined, still in some sort, to divide them with the mother.
- Firm in his resolution, the beautiful Matilda was, at the age of six
years, sent out of her father's house³³³

Così come nella prima parte del romanzo il piccolo Rushbrook era stato emarginato per una "colpa" commessa dalla madre, ora è Matilda ad essere bandita dalla famiglia, ma questa volta il decreto di Lord Elmwood appare davvero inesorabile:

he formed the unshaken resolution, never to acknowledge
Lady Matilda as his child - or acknowledging her as such -
never to see, hear of, or take one concern whatever in her fate
and fortune.³³⁴

Egli cancella la presenza delle due donne vietando a chiunque di nominarle in sua presenza, quando, saputo della morte della moglie e della sua richiesta di alloggiare la figlia in una delle sue dimore, Lord Elmwood decide di accoglierne la supplica ma imponendo precise regole:

I will, while she avoids my sight, or the giving me any remembrance
of her. - But, if, whether by design or by accident, I ever see or hear
from her; that moment my compliance to her mother's supplication
ceases, and I abandon her once more. (...)
I am seldom now at Elmwood House; let her daughter go there;
- the few weeks or months I am down in the summer she may
easily in that extensive house avoid me - while she does, she lives
in security - when she does not, you know my resolution.³³⁵

Lord Elmwood quindi accetta e allo stesso tempo rifiuta la figlia, con un atteggiamento che sembra riflettere il rapporto ambivalente avuto in precedenza con Miss Milner; tuttavia, se nella prima parte del romanzo ciò che l'autorità patriarcale tentava di annientare era il desiderio femminile di autonomia, qui l'eroina viene ridotta ad un annullamento totale, poiché, oltre al pensiero, con questa negazione fisica della sua persona viene privata anche della voce e del corpo. Secondo Eleanor Ty, questo tipo di relazione tra padre e figlia diventa "paradigmatic of woman's position in eighteenth-century patriarchal society, in which women are tolerated, even protected, by their husbands and father, but only on the condition that they remain obedient and obsequious."³³⁶

Nonostante il crudele trattamento che il padre le riserva, Matilda accetta umilmente questa situazione e si affida completamente al controllo maschile; la giovane donna paga per una colpa che lei non ha commesso, eppure non biasima il padre che, al contrario, desidera intensamente incontrare:

"How strange is this!" (...) "My father within a few rooms of

333. "Nei profondi tormenti della sua vendetta egli promise solennemente di non farsela ricordare da alcun oggetto, né tanto meno da uno così strettamente legato a lei come sua figlia. Concedere a quella bambina il suo affetto sarebbe stato, egli immaginava, in un certo modo dividerlo ancora con la madre. - Fermo nella sua risoluzione, la bella Matilda venne, all'età di sei anni, allontanata dalla casa paterna", *ibidem*, p. 186.

334. "Egli prese l'irremovibile decisione di non riconoscere mai sua figlia come tale - o nel riconoscerla come tale - di non vederla, sentirne parlare o interessarsi mai di lei qualsiasi fosse il suo destino e la sua fortuna." *Ibidem*, p. 190.

335. "Lo farò, purché ella sfugga al mio sguardo o al ricordarmi di lei. - Ma se, sia intenzionalmente che per caso, io dovessi vederla o sentirla, in quel momento la mia condiscendenza alla supplica di sua madre cesserà ed io la abbandonerò ancora una volta. (...) Di rado risiedo ad Elmwood House, lasciate che sua figlia si rechi laggiù; - le poche settimane o mesi che vi alloggerò in estate ella potrà, in quella casa così grande, evitarmi facilmente - finché obbedisce, vivrà tranquilla - quando non lo farà, voi conoscete la mia decisione." *Ibidem*, p. 201.

336. "Paradigmatica della posizione delle donne nella società patriarcale del XVIII secolo, in cui esse sono tollerate, persino protette, dai loro mariti e dai loro padri, ma solo alla condizione che rimangano obbedienti e ossequiose." Ty, *op. cit.*, p. 98.

me, and yet I am debarred from seeing him! - Only by walking blessing. "

"You make me shudder," said Miss Woodley, "but some spirits less fearful than mine, might perhaps advise you to try the experiment."

"Not for worlds," returned Matilda; "no counsel could tempt me to such temerity, and yet to entertain the thought, that it is possible I could do this, is a source of great comfort."³³⁷

Matilda non solo non deplora il padre, ma è pronta a gettarglisi ai piedi, con il tipico atteggiamento della figlia devota dei convenzionali romanzi didattici; tuttavia persino questa idea le sembra troppo audace, perché comunque significherebbe disobbedire ai suoi ordini; Matilda non concepisce l'eventualità di trasgredire né di mettere in discussione le imposizioni paterne: "his commands I never dispute"³³⁸ afferma ad un certo punto, e conclude accontentandosi dell'esistenza di una intentata possibilità di riavvicinamento.

Solo in due episodi Matilda sembra decisa a ribellarsi all'isolamento fisico e affettivo in cui l'ha costretta la tirannide paterna; il primo è quando scopre che dopo il periodo natalizio trascorso a Helmwood House, il Lord si accinge a ritornare a Londra:

On the morning of that day she wept incessantly, and all her consolation was, "She would go to the chamber window which was fronting the door he was to pass through to his carriage, and for the first time, and most likely for the last time of her life, behold him."

This design was soon forgot in another:—"She would rush boldly into the apartment where he was, and at his feet take leave of him for ever.

She would lay hold of his hands, clasp his knees, provoke him to spurn her, which would be joy in comparison to his cruel indifference."³³⁹

Ma questa intenzione viene immediatamente ricusata:

In the bitterness of her grief, she once called upon her mother, and reproached her memory - but the moment she recollected the offence, (which was almost instantaneously) she became all mildness and resignation. "What have I said?" cried she; "Dear, dear saint, forgive me, and behold for your sake I will bear all with patience - I will not groan, I will not even sigh again - This task I set myself to atone for what I have dared to utter."³⁴⁰

337. "Quanto è strano!" (...) "Mio padre a poche stanze da me, eppure sono preclusa dal vederlo! Solo percorrendo pochi passi potrei essere ai suoi piedi e forse ricevere la sua benedizione. "Mi fate tremare, "disse Miss Woodley, "ma qualche animo meno pavido del mio, potrebbe forse esortarvi a tentare l'esperimento." "Per nulla al mondo," rispose Matilda; "nessun consiglio potrebbe indurmi a tale temerarietà e ciò malgrado accarezzare l'idea che fare ciò sarebbe possibile, è una fonte di grande conforto." Ibidem, p. 212.

338. "Io non discuto mai i suoi ordini." Ibidem, p. 224.

339. "Il mattino di quel giorno ella pianse incessantemente e la sua sola consolazione era che sarebbe andata alla finestra della camera di fronte alla porta attraverso la quale sarebbe passato per raggiungere la sua carrozza e per la prima volta, e molto probabilmente l'ultima della sua vita, osservarlo. Questo progetto venne subito accantonato per un altro: sarebbe coraggiosamente corsa negli appartamenti in cui lui si trovava e gettandosi ai suoi piedi si sarebbe congedata da lui per sempre. Avrebbe trattenuto le sue mani, si sarebbe stretta alle sue ginocchia, l'avrebbe costretto a respingerla, il che sarebbe stata una gioia a confronto con la sua crudele indifferenza. Ibidem, p. 228.

340. "Nell'amarezza del suo dolore, ella fece una volta appello a sua madre e biasimo la sua memoria - ma nel

Matilda ancora una volta sceglie di sopportare pazientemente la sua condizione di figlia reclusa e ripudiata. La differenza caratteriale con la madre è sempre più evidente: docile, remissiva, nella sua cieca obbedienza ella è quasi priva di dignità; come afferma Eleanor Ty: "compared to her energetic mother, Matilda is a figure of compromise and resignation."³⁴¹

Eppure anche la ragazza arriva in un certo senso a trasgredire, seppure in modo sottile, quasi inconscio, gli ordini del padre: Matilda esplora le stanze a lei proibite, ovvero quelle da lui occupate, durante le sue assenze; cerca di creare un contatto con lui attraverso i suoi oggetti, tramite il ritratto cui si è già accennato, fermandosi ad ascoltare il rumore della sua carrozza, fino ad arrivare al vero e proprio incontro, solo apparentemente casuale, con il padre. Un giorno, infatti, nello scendere le scale:

she heard a footstep walking slowly up; and, (from what emotion she could not tell.) she stopped short, half resolved to return back. - She hesitated a single instant which to do - then went a few steps farther till she came to the second landing place; when, by the sudden winding of the staircase, - Lord Elmwood was immediately before her!

(...) an air of authority in his looks as well as in the sound of his steps; a resemblance to the portrait she had seen of him; a start of astonishment which he gave on beholding her, but above all - her fears confirmed her it was him. - She gave a scream of terror - put out her trembling hands to catch the balustrades on the stairs for support - missed them - and fell motionless into her father's arms.³⁴²

Sembra che Matilda si imbatta accidentalmente nel padre, tuttavia in quell'esitazione che la porta a fermarsi e poi a continuare si può scorgere l'intima lotta tra il desiderio di incontrare il padre e la volontà di obbedire alla sua legge, per quanto ingiusta sia. Scegliendo di proseguire Matilda, per la prima volta, impugna il proprio destino e infrange le norme dettate dalla legge maschile. Di questa violazione Matilda è consapevole, poiché quando, dopo l'incidente, Sandford giunge a comunicarle la crudele decisione di Lord Elmwood, ovvero il suo immediato allontanamento dalla casa paterna, lei urla spaventata:

Do not reproach me, do not upbraid me - I know I have done wrong - I know I had but one command from my father, and that I have disobeyed.³⁴³

momento in cui rammentò l'offesa, (il che avvenne quasi immediatamente) divenne tutta mitezza e rassegnazione. "Cosa ho detto?" gridò "Caro, caro santo, perdonatemi e osservate che per il vostro amore io sopporterò tutto con pazienza - non mi lamenterò, non sospirerò nemmeno più. Questo compito mi assegno per espiare ciò che ho osato pronunciare." Ibidem, p. 228.

341. "A paragone con la sua energica madre, Matilda è l'immagine del compromesso e della rassegnazione", Ty, op. cit., p. 87.

342. "Ella senti un rumore di passi salire lentamente e, a causa di quale emozione non sapeva dire, si fermò improvvisamente, decisa per metà a tornare indietro - ella esito per un istante su cosa fare - quindi procedette per pochi passi più avanti sino a raggiungere il secondo pianerottolo; quando, dall'improvvisa curva della scalinata, Lord Elmwood fu immediatamente di fronte a lei! (...) Un'espressione di autorità nel suo sguardo così come nel suono dei suoi passi, una somiglianza con il ritratto che lei aveva visto, un sussulto di stupore che egli tradì nel vederla, ma soprattutto - i suoi timori le confermarono che era lui. - Lanciò un urlo di terrore - tese le mani tremanti per afferrare la balaustra della scala come sostegno - la manco - e cadde immobile tra le braccia del padre." Inchbald, op. cit., p. 255.

343. "Non rimproveratemi, non sgridatemi - So di avere sbagliato - So che avevo un solo ordine da mio padre, e che io ho disobbedito." Ibidem, p. 257.

E infine ancora una volta cerca di affermare il proprio diritto all'affetto paterno, sebbene con un'attitudine di umiltà:

What have I to fear if I disobey my father's commands once more? - he cannot use me worse. - I'll stay here till he returns again throw myself in his way, and then I will not faint, but plead for mercy. - Perhaps were I to kneel to him - kneel, like other children, and beg his blessing; he would not refuse it me.³⁴⁴

Sandford tenta di dissuaderla, ma questa volta Matilda sembra irremovibile:

"Who?" cried she, "shall prevent my flying to my father? - have I another friend on earth to go to? - have I one relation in the world but him?- This is the second time I have been commanded out of the house. - In my infant state my cruel father turned me out; but then he sent me to a mother - now I have none; and I will stay with him."³⁴⁵

Da ultimo Sandford riesce a convincere la ragazza che, per l'ennesima volta, si piega alla volontà maschile e si appresta ad abbandonare per sempre la casa paterna. Parallelamente con quanto accaduto nella prima sezione del romanzo con la vicenda del ballo in maschera, l'episodio dell'incidentale contatto tra Matilda e il padre conduce al precipitare degli eventi: "the violation of patriarchal taboo brings on its requisite punishment - banishment - yet this punishment is immediately undone by a further unexpected reversal"³⁴⁶ scrive Castle, e proprio come era successo allora, la trasgressione agli ordini paterni conduce alla separazione, la quale tuttavia, costituisce il preludio all'avvicinamento finale e definitivo. A questo punto del romanzo, infatti, il visconte Margrave rapisce Matilda, uno dei servitori che ha assistito impotente al ratto, riferisce l'accaduto a Lord Elmwood, il quale:

listened to the last part of this account with seeming composure - then turning hastily to Rushbrook, he said, "Where are my pistols, Harry?" Sandford rose from his seat, (...), caught hold of his lordship's hand and cried, "Will you then prove yourself a father?" Lord Elmwood only answered, "Yes," and left the room.³⁴⁷

Solo la notizia di questa violenza induce l'uomo a correre in salvo della figlia, la quale, nel vederlo, si dimostra ancora trepidante:

Her extreme, her excess of joy on such a meeting, and from such anguish rescued, was still, in part, repressed by his awful presence. - The apprehensions to which she had been accustomed, kept her timid and doubtful - she feared to speak,

-
344. "Cosa ho da temere se disubbidisco agli ordini di mio padre ancora una volta? - non mi può trattare peggio. Rimarrò qui fino al suo ritorno - ancora mi avventerò sul suo cammino e allora non sverrò, ma implorerò la sua misericordia. - Forse se mi umiliassi, in ginocchio, come gli altri figli, e supplicassi la sua benedizione, egli non me la rifiuterebbe." Ibidem, p. 263.
345. "Chi" gridò lei, "mi impedirà di precipitarmi da mio padre? - possiedo un altro amico sulla terra da cui andare? - ho un altro parente al mondo oltre a lui? - Questa è la seconda volta che vengo cacciata da casa. - Nella mia infanzia il mio crudele padre mi mandò via; ma allora egli mi spedì da una madre - ora non ne ho una e io starò con lui." Ibidem.
346. "La violazione del tabù patriarcale comporta il suo indispensabile castigo - bando anche se questa punizione viene immediatamente sciolta da un ulteriore inatteso rovesciamento." Castle, op. cit., p. 324.
347. "Ascoltò l'ultima parte di questo racconto con apparente compostezza - quindi rivolgendosi frettolosamente a Rushbrook disse, "Dove sono le mie pistole, Harry?" Sandford si alzò dal suo posto, (...) afferrò la mano di sua signoria e gridò, "Dunque proverete di essere un padre?" Lord Elmwood rispose semplicemente "Sì," e lasciò la stanza." Inchbald, op. cit., p. 305.

or clasp him in return for his embrace, but falling on her knees clung round his legs, and bathed his feet with tears.³⁴⁸

Anche in questa occasione Matilda si comporta, secondo le aspettative della società patriarcale settecentesca, in modo appropriato: reprime i suoi sentimenti, si mostra timida, silenziosa e umile.

Il riavvicinamento del padre alla figlia è dovuto all'episodio drammatico del rapimento e non perché lei sia riuscita a mostrargli le sue qualità, i suoi meriti; comunque la decisione di Lord Elmwood di accoglierla definitivamente, e non più come invisibile ospite, nella sua casa e di riconoscerla affettivamente, avviene perché egli si è reso conto che Matilda, a differenza della madre, non costituisce un pericolo per l'ordine maschile. Con la vicenda di Matilda "A Simple Story offers the fullest portrayal of the submission of female desire to patriarchal law"³⁴⁹, una remissività e una obbedienza che sono il risultato, come leggiamo alla fine del romanzo, di una educazione adeguata:

He³⁵⁰ has beheld the pernicious effects of an improper education in the destiny which attended the unthinking Miss Milner - On the opposite side, then, what may not be hoped from the school of prudence - though of adversity - in which Matilda was bred? And Mr Milner, Matilda's grandfather, had better have given his fortune to a distant branch of his family (...) so he had bestowed upon his daughter

A PROPER EDUCATION³⁵¹

La questione dell'educazione, al quale sino a questo momento Inchbald aveva solo sporadicamente accennato, viene qui chiamata in causa come motivo centrale della differenza caratteriale tra le due donne e indispensabile chiave di lettura per le due diverse vicende. A William McKee l'appendice apparve poco convincente:

we note that *A Simple Story* closes with an unconvincing contrast of the education received by a mother and her daughter, and that the downfall of the mother is traced vaguely to the fault of her early training.³⁵²

Tanto da fargli supporre che l'inserimento di questo tema fosse da attribuire ad altri:

This conclusion to the novel evidently was not the author's brain child, (...) but was inserted at the insistence of her friends, Holcroft and Godwin.³⁵³

Quello dell'istruzione femminile era un argomento molto sentito durante il XVIII secolo: molti degli intellettuali dell'epoca se ne occuparono, seppur in modo diverso.

348. "La sua estrema, eccessiva gioia per tale incontro e per essere stata salvata da siffatta angoscia, era ancora in parte repressa dalla sua imponente presenza - L'apprensione cui ella era stata abituata, la rendeva timida e dubbiosa aveva paura di parlare o stringerlo per ricambiare il suo abbraccio, ma cadendo sulle ginocchia si avvinghiò alle sue gambe e gli bagnarono i piedi di lacrime." Ibidem, p. 309.

349. "A Simple Story offre il più completo ritratto della sottomissione del desiderio femminile alla legge patriarcale" Craft-Fairchild, op. cit., p. 15.

350. Inchbald si riferisce qui al lettore.

351. "Egli ha osservato i pericolosi effetti di una inadeguata istruzione nella sorte che attendeva l'irriflessiva Miss Milner - Dal lato opposto, quindi, cosa non si poteva sperare dalla scuola della assennatezza - sebbene attraverso l'avversità - in cui Matilda venne allevata? E Mr. Milner, il nonno di Matilda, avrebbe agito meglio donando la sua fortuna a un distante ramo della sua famiglia (...) così che avrebbe accordato a sua figlia una educazione appropriata" Inchbald, op. cit., p. 318.

352. "Notiamo che A Simple Story chiude con un poco convincente contrasto dell'istruzione ricevuta dalla madre e da sua figlia, e che la caduta della madre viene fatta vagamente risalire ai mali della sua prima formazione." William McKee, op. cit., p. 35.

353. "Questa conclusione al romanzo evidentemente non era un'invenzione dell'autrice, (...) ma venne inserita dietro l'insistenza dei suoi amici, Holcroft e Godwin." Ibidem.

Alcune autrici, come Mary Wollstonecraft o Mary Hays³⁵⁴, proponevano idee rivoluzionarie, quali la necessità di impartire alle donne una preparazione che permettesse loro di diventare indipendenti e la necessità di superare la differenza, anche in campo educativo, cui esse erano sempre state soggette, schierandosi nettamente contro le dottrine contenute in testi quali *Sermons to Young Women*³⁵⁵, o *Legacy to his Daughters*³⁵⁶, mentre altre, pur mantenendo posizioni più tradizionali, concordavano nella critica che le prime facevano alle teorie esposte da Rousseau in *Emile*.³⁵⁷

L'autore francofono affronta in questo saggio la questione dell'educazione in modo rivoluzionario: egli infatti sostiene che educare significhi lasciare agire le forze della natura e che il miglior maestro sia quello che non fa sentire la propria presenza ma che affida all'azione delle forze naturali il compito dell'ammaestramento³⁵⁸; tuttavia nell'esaminare l'educazione di Sophie, compagna ideale di Emile, egli rivela una posizione conservatrice che vuole la donna come un oggetto passivo, il cui unico scopo è quello di compiacere l'uomo, concetto contro il quale si schiereranno Maria Edgeworth³⁵⁹ e Hannah More³⁶⁰ ma soprattutto Mary Wollstonecraft in *A Vindication of the Rights of Woman* (1792):

I may be accused of arrogance; still I must declare what I firmly believe, that all the writers who have written on the subject female education and manners, from Rousseau to Dr. Gregory, have contributed to render women more artificial, weak characters, than they would otherwise have been; and consequently, more useless members of the society.³⁶¹

Elizabeth Inchbald si inserisce in questo dibattito in modo singolare: pur conoscendo Rousseau, di cui, oltre ad aver letto le opere, aveva tentato una traduzione delle Confessioni nel 1790, in *A Simple Story* non si trova alcun accenno alle sue teorie o alla discussione in corso tra le colleghe coeve. A dire il vero, sebbene alcuni critici sottolineino l'importanza di questo tema³⁶² in *A Simple Story*, nel romanzo esso viene affrontato in maniera sommaria e sporadica, tanto da giustificare il sospetto di McKee di un'ingerenza altrui, volta a fare rientrare il romanzo nel filone degli scritti con intenti didattici.

L'appendice finale con l'accenno alla cattiva formazione di Miss Milner, chiamata a

354. Mary Hays (1760-1843), romanziera e saggista. Scriveva anche sotto lo pseudonimo Eusebia. Tra il 1796 e il 1797 scrisse su *Monthly Magazine*, pubblicò diversi romanzi tra i quali ricordiamo: *Memoirs of Emma Courtney* (1796); *The Victim of Prejudice* (1799), la cui trama presenta alcune analogie con *Nature and Art* (1796) di Elizabeth Inchbald. Legata a Wollstonecraft e al gruppo dei dissenzienti radicali, espresse le sue idee a sostegno della causa "femminista" in *Appeal to the Men of Great Britain in Behalf of Women* (1798), pubblicato anonimo. Citiamo infine *Memoirs of Queens* (1821), basata sui sei volumi che componevano *Female Biography* (1803).

355. *Sermons to Young Women* (1765), raccolta di sermoni ad opera del Dr. James Fordyce.

356. *Legacy to his Daughters* (1744), trattato del Dr. Gregory.

357. Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). Scrittore e filosofo svizzero di lingua francese. Ottenne il primo successo con un'opera lirica: *Le muse galanti*. Autore di una vasta produzione letteraria e saggistica, tra le opere principali ricordiamo: il *Discorso sull'origine e i fondamenti della disuguaglianza tra gli uomini* (1755); il *Contratto sociale* e *Emilio* (entrambe del 1762), *Passeggiate del pensatore solitario*, *Confessioni*, (1781-1788).

358. . Come vedremo in IV. 4., le teorie di Rousseau avranno una certa influenza nella composizione di *Nature and Art*.

359. Di questa autrice si veda *Practical Education* (1798).

360. Si veda *Strictures on the Modern System of Female Education* (1799).

361. " Potrei essere accusata di arroganza; tuttavia devo dichiarare ciò in cui credo fermamente: tutti gli autori che hanno scritto sul soggetto dell'educazione e del comportamento femminile, da Rousseau al Dr. Gregory, hanno contribuito a rendere le donne personaggi più artificiali, deboli, di quanto esse sarebbero altrimenti state e di conseguenza, membri ancora più inutili alla società." Mary Wollstonecraft, *A Vindication of the Rights of Woman*, London, David Campbell Publishers Ltd., 1992, p. 24.

362. Secondo Gary Kelly il confronto tra l'educazione materna e quella ricevuta dalla figlia costituisce un importante concetto strutturale. Si veda Kelly, *The English Jacobin Novel*, pp. 71-74.

giustificare l'oltraggiosa condotta della ragazza, appare improvvisato e incongruente, poiché nel romanzo le allusioni a questo problema sono rare e approssimative. Inchbald fa riferimento al tipo di istruzione ricevuta da Miss Milner solo in due occasioni: al principio del romanzo, nel presentarci la sua eroina, ci spiega come ella, essendo figlia di padre cattolico e madre protestante, sia stata cresciuta secondo i dettami della religione materna³⁶³ e quindi mandata in una "boarding-school" protestante,

from whence she was sent with merely such sentiments of religion, as young ladies of fashion mostly imbibe.

Her little heart employed in all the endless pursuits of personal accomplishments, had left her mind without one ornament, except those which nature gave, and even they were not wholly preserved from the ravages made by its rival, *Art.*³⁶⁴

Delle "boarding-schools" si è già parlato nel capitolo precedente, dove si è accennato all'inserimento, a metà del secolo, di discipline impegnative quali la storia, la geografia e la grammatica, accanto a quelle tradizionalmente impartite alle donne, ovvero musica, danza e portamento. Nonostante questa innovazione, però, erano ancora queste ultime, cioè le materie volte a evidenziare la "femminilità" delle ragazze, a conservare il maggiore riguardo, poiché il fine ultimo dell'educazione femminile rimaneva comunque quello di farne delle buone compagne per i loro futuri mariti:

The education of women has of late been more attended to than formerly, yet they are still reckoned a frivolous sex, (...). It is acknowledged that they spend many of the first years of their lives in acquiring a smattering of accomplishments, meanwhile strength of body and mind are sacrificed to libertine notions of beauty, to the desire of establishing themselves - the only way women can rise in the world - by marriage.³⁶⁵

Nella società fortemente maschilista del XVIII secolo, il matrimonio costituiva l'unica rispettabile occupazione per le donne e "if they wished to guarantee their future security, they had to conform to the compliant stereotype that men had created for them."³⁶⁶

Wollstonecraft critica aspramente questo sistema che voleva le donne indottrinate per piacere agli uomini, mentre Elizabeth Inchbald affronta il problema in maniera meno diretta: sceglie come protagonista una ragazza che è frivola, vanitosa, il cui unico divertimento sembra inizialmente essere quello di circondarsi di ammiratori, ma ne fa un'eroina affascinante, che conquista il lettore per la sua vitalità: "Miss Milner, (...) carries the novel's entire weight of sympathy."³⁶⁷ Si tratta di un elemento importante poiché, come afferma Simons, "most expressions of feminist sympathy were at this stage confined to fiction, and emerged through the portrayal of active and dynamic female characters in novels aimed at a largely female readership."³⁶⁸ Fra le autrici di fine secolo

363. Durante il XVIII secolo era pratica comune che i figli nati da matrimoni tra persone di diversa fede venissero educati secondo la religione paterna se maschi, mentre alle femmine veniva impartita la dottrina seguita dalla madre.

364. "Dove ella venne semplicemente mandata con tali idee sulla religione, quali le giovani signore alla moda generalmente assimilano. Il suo piccolo cuore, occupato in tutte le infinite ricerche della realizzazione personale, aveva lasciato la sua mente senza un ornamento eccetto quelli dati dalla natura, e persino quelli non erano totalmente protetti dai danni creati dalla sua rivale, l'arte." Inchbald, op. cit., p. 6.

365. "L'educazione delle donne è stata di recente molto più seguita che in precedenza; eppure esse vengono nell'acquisire un numero limitato di doti, mentre la forza del corpo e della mente vengono sacrificati alle libertine nozioni della bellezza, al desiderio di affermare se stesse attraverso il matrimonio - l'unico modo con il quale le donne possono innalzarsi nel mondo." Wollstonecraft, *A Vindication of the Rights of Women*, p. 4.

366. "Se esse desideravano garantire la loro stabilità futura, dovevano conformarsi allo stereotipo compiacente che gli uomini avevano creato per loro." Judy Simmons, *Fanny Burney*, London, MacMillan, 1987, p. 14.

367. "Miss Milner, (...) sostiene l'intero carico di simpatia del romanzo." Simons, op. cit., p. 75.

368. "Molte espressioni di tendenza femminista erano in questo stadio limitate alla novellistica, ed emergevano

Wollstonecraft è una delle poche a sostenere in maniera esplicita i diritti delle donne; il contributo di Elizabeth Inchbald al dibattito "femminista" invece, è meno manifesto e filtrato dall'ironia con cui l'autrice rappresenta certe situazioni: "she avoided the excessive and rebellious sensibility of the heroines of Mary Wollstonecraft, Helen Maria Williams³⁶⁹, and Mary Hays, but she also avoided the unliving and interesting virtue portrayed in non-Jacobin novels."³⁷⁰

Nella prima parte di *A Simple Story*, ciò che viene messo alla berlina dunque, non è la ragazza frivola e vanesia, ma la società contemporanea che "overemphasized sexual attractiveness in women, covering its essential lack of respect by treating women with gallant indulgence as long as they were young, beautiful, and unmarried."³⁷¹ A Miss Milner è stato insegnato che la volubilità e il capriccio sono doti affascinanti in una donna, e il suo comportamento è la conseguenza di questa lezione:

as a woman, she was privileged to say any thing she pleased;
and as a beautiful woman, she had a right to expect whatever
she pleased to say, should be admired.³⁷²

Matilda, invece, che si è formata "in the school of adversity"³⁷³ si pone agli antipodi rispetto alla madre; è una ragazza arrendevole e remissiva: "she embodies the qualities of submission, docility, and deference to masculine will which were considered by West and More as the traits of an ideal wife"³⁷⁴; ; ma l'autrice del romanzo non la propone come donna ideale e nel confronto con la madre Matilda esce sconfitta: "Elizabeth Inchbald shows that her impulsive, self-willed Miss Milner is morally superior to an insipid model of feminine propriety."³⁷⁵

E' possibile dunque che proprio per la visione affatto negativa di Miss Milner, che il romanzo non venne accettato nella sua prima versione: la "pericolosità" di una figura femminile così decisa, era aumentata dal fascino che essa emanava; Inchbald era consapevole del "rischio" di presentare al pubblico più giovane personaggi negativi ma seducenti³⁷⁶ ed, eliminando Miss Milner, da un lato segue quella che nell'introduzione A

tramite il ritratto di personaggi femminili attivi e dinamici in romanzi destinati a un pubblico per la gran parte di lettrici." Simons, op. cit., p. 23.

369. Helen Maria Williams (1762-1827), autrice di *Edwin and Eltruda* (1782) e dei poemi *An Ode on the Peace* (1783) e *Peru* (1784), successivamente inclusi nella raccolta *Poems* pubblicata nel 1786. Dal 1788 scelse di vivere in Francia, dove accolse con entusiasmo i principi della Rivoluzione; molto vicina ai Girondini, fu condannata alla prigione da Robespierre. Accanto ai numerosi trattati politici si ricordano il romanzo *Julia, a Novel* (1790) e la storia di *Perourou, the Bellows-mender* del 1801.

370. "Ella evitò l'eccessiva e ribelle sensibilità delle eroine di Mary Wollstonecraft, Helen Maria Williams, e Mary Hays, ma schivò pure la spenta e insulsa virtù ritratta nei romanzi non giacobini." Kelly, *The English Jacobin Novel*, p. 65.

371. "Dava troppa enfasi al fascino sensuale nelle donne, coprendo la sua essenziale mancanza di rispetto trattando le donne con galante indulgenza finché erano giovani, belle e nubili." Katharine M. Rogers, op. cit., p. 198.

372. "In quanto donna, ella aveva il privilegio di dire tutto ciò che voleva e come donna affascinante, aveva il diritto di aspettarsi che qualsiasi cosa desiderasse affermare, dovesse essere ammirata." Inchbald, op. cit., p. 40. 180.

373. "Nella scuola dell'avversità", Inchbald, op. cit., p. 207.

374. "Ella incarna le qualità di sottomissione, docilità e rispetto per la legge maschile che erano considerate da West e More come le caratteristiche di una moglie ideale." Ty, op. cit., p. 98.

375. "Elizabeth Inchbald mostra che la sua impulsiva, ostinata Miss Milner è moralmente superiore a un insipido modello di decoro femminile." Rogers, op. cit., p. 4.

376. Nell'introduzione a *The Beaux Stratagem*, Inchbald scrisse: "Every auditor and reader shrinks from those crimes which are recommended in unseemly language, and from libertinism united with coarse manners; but in adorning vice with wit, and audacious rakes with the vivacity and elegance of men of fashion, youth, at least, will be decoyed into the snare of admiration." - "Ogni spettatore e lettore rifugge da quei crimini che sono segnalati da un linguaggio sconveniente e dal libertinaggio unito a maniere volgari; ma nell'adornare il vizio con l'ingegno, e audaci libertini con la vivacità e l'eleganza degli uomini alla moda, i giovani, per lo meno, verranno adescati nella trappola dell'ammirazione." Inchbald, (ed.), *The British Theatre*, prefazione a *The Beaux' Stratagem*, di George Farquhar, vol. VIII.

Journey to London, in *The British Theatre*, indica come il proposito di Vanbrugh³⁷⁷ riguardo la protagonista della sua commedia:

he did not mean his gay, dissipated woman of fashion should be pardoned at the end of the play, but that she should be repudiated by her husband, and all her honourable friends, as a proper warning to the unthinking wives.³⁷⁸

Dall'altro si attiene ai precetti di Hannah More:

That bold, independent, enterprising spirit, which is so much admired in boys, should not, when it happens to discover itself the other sex, be encouraged, but suppressed ... (Girls) should acquire a submissive temper, and a forbearing spirit.³⁷⁹

La figura di Miss Milner, personificazione di ciò che More ritiene inammissibile in una donna, viene nella seconda sezione del romanzo rimpiazzata con un modello più conforme all'ideale femminile settecentesco di un pubblico, ma anche di un mondo editoriale, ancora fortemente conservatori.

La sostituzione di Miss Milner con un personaggio più remissivo costituisce una sorta di resa ai dettami della società patriarcale, riflesso della pressione cui le scrittrici erano soggette perché i loro lavori venissero accettati: "it appears, (...), that the ideological pattern of many women's novels in the late-eighteenth century is that of recurrent return to the Law of the Father, whether through the mediation of the mother's authority or by avoidance of the mother's example."³⁸⁰

Infatti l'inserimento di una figura femminile così arrendevole non piacque a Mary Wollstonecraft che, nel 1791, scrisse:

Mrs. I (Inchbald) had evidently a very useful moral in view, namely to show the advantage of a good education, but it is to be lamented that she did not, (...), enforce it by contrasting the characters of the mother and daughter, (...) to have rendered the contrast more useful still, her daughter should have possessed greater dignity of mind. Educated in adversity she should have learned (to prove that a cultivated mind is a real advantage) how to bear, nay, rise above her misfortunes, instead of suffering her health to be undermined by the trials of her patience, which ought to have strengthened

377. Sir John Vanbrugh (1664-1726), drammaturgo della Restaurazione, a cavallo dei due secoli mise in scena quattro adattamenti: *Aesop*, (1697) da Boursault; *The Pilgrim*, (1700) da Fletcher; *The False Friend*, (1702) da Lesage e *The Confederacy*, da Dancourt. Autore di due commedie: *The Relapse* (1697) e *The Provok'd Wife* (1697), più l'abbozzo dell'incompiuta *A Journey to London*, portata a termine da Colley Cibber (1671-1757), e andata in scena con il titolo *The Provok'd Husband* nel 1728. In *A Journey to London*, la protagonista è una moglie "civettuola" che il marito vuole ricondurre sulla retta via.

378. "Non desiderava che la sua gaia, dissoluta donna alla moda potesse essere perdonata alla fine della commedia; ma che ella venisse ripudiata da suo marito e da tutti i suoi onorabili amici, come appropriato ammonimento alle mogli sventate." Inchbald, (ed.), *The British Theatre*, prefazione a *The Provok'd Husband*, di Vanbrugh - Cibber vol. IX.

379. "Quello spirito audace, indipendente, intraprendente, che viene tanto ammirato nei ragazzi, non dovrebbe essere, quando capita che si riveli nell'altro sesso, essere incoraggiato, ma soppresso acquisire un temperamento remissivo ed uno spirito paziente." Hannah More, *Essay on Various Subjects, Principally Designed for Young Ladies*, (1777), citato in Patricia Meyer Spacks, *The Adolescent Idea: Myths of Youth and the Adult Imagination*, New York, Basic Books, 1981, p. 120.

380. "E' evidente, (...) che il programma ideologico di molti romanzi di donne nel tardo diciottesimo secolo è quello di un ricorrente ritorno alla Legge del Padre, sia attraverso la mediazione dell'autorità materna o facendo evitare l'esempio della madre." Jane Spencer, "Of Use to Her Daughter". *Maternal authority and Early Women Novelists*, in Spender, op. cit., p. 206.

her understanding.³⁸¹

Nella recensione del romanzo scritta per *Analytical Review*, Wollstonecraft deplora la gracilità di Matilda e quindi rimprovera all'autrice del romanzo di avere, con l'inserimento di questo personaggio, compiuto un atto di indulgenza alla visione maschilista contemporanea:

Why do all female writers, even when they display their abilities, always give a sanction to the libertine reveries of men? Why do they poison the minds of their own sex, by strengthening a male prejudice that makes women systematically weak? We alluded to the absurd fashion that prevails of making the heroine of a novel boast of a delicate constitution, and the still more ridiculous and deleterious custom of spinning the most picturesque scenes out of fevers, swoons, and tears.³⁸²

Con questo commento, Wollstonecraft anticipa di quasi due secoli l'interpretazione avanzata nell'ultimo decennio da alcune studiose di formazione femminista come Spender, che afferma: "the second half of *A Simple Story* is an attempt to cancel out the boldness of the first"³⁸³ o Eleanor Ty, la quale sostiene che Matilda rappresenta una concessione all'ordine patriarcale.³⁸⁴ Effettivamente laddove la storia di Miss Milner poteva essere interpretata come il rifiuto della donna di sottomettersi alla legge maschile. la vicenda di Matilda, come quella di Cathy-figlia in *Wuthering Heights*, rappresenta il compromesso "that results when the daughter agrees to be incorporated within the law."³⁸⁵ Secondo la visione maschilista Miss Milner è un esempio di ciò che una donna non deve essere, mentre la sua docile figlia costituisce l'eroina ideale della società patriarcale.

La presenza di Matilda dunque, porta ad una sorta di revoca dell'elemento eversivo della prima sezione, una modifica che trova una sua giustificazione nel rifiuto di Stockdale a pubblicare il volume, ma che tuttavia a nostro avviso non impedisce al romanzo di offrire un contributo al dibattito profemminista in corso nel XVIII secolo. La ragazza, come abbiamo già detto, non viene proposta come modello femminile: nel disegnare questo personaggio lo scopo di Inchbald è quello di offrire un esempio "of the compromises, the curtailment of female will and desire, to which a woman was expected to submit in order to be accepted into the world of the Father"³⁸⁶ attraverso la storia di Matilda, vittima di un universo maschile che viene descritto come il luogo della prigionia,

381. "Mrs. I (Inchbald) aveva evidentemente una morale molto utile in vista, ovvero quella di mostrare i vantaggi di una buona istruzione, ma bisogna lamentare il fatto che lei non l'ha (...) rinforzata contrastando i caratteri della madre e della figlia, (...) per rendere il contrasto ancora più utile, sua figlia avrebbe dovuto possedere una maggiore dignità mentale. Formatasi nell'avversità, avrebbe dovuto imparare (a riprova che una mente istruita è un reale vantaggio) come sopportare, o meglio, superare le sue sfortune, invece di tollerare che la sua salute venisse indebolita dalle prove della sua pazienza, che avrebbe dovuto rafforzare la sua comprensione." *Analytical Review* X, May-August, 1791. Citato in Todd, *A Wollstonecraft Anthology*, pp. 226-227.

382. "Perché tutte le scrittrici, persino quando mostrano le loro capacità, offrono sempre una concessione alle fantasticherie libertine degli uomini? Perché avvelenano le menti del loro stesso sesso, rafforzando il pregiudizio maschile che vuole le donne sistematicamente deboli? Alludevamo alla assurda moda che prevale nel fare vantare all'eroina di un romanzo una costituzione delicata e l'abitudine ancora più ridicola e deleteria di intrecciare le scene più pittoresche di febbri, svenimenti e lacrime." *Ibidem*.

383. "La seconda metà di *A Simple Story* è un tentativo di neutralizzare l'audacia della prima." Jane Spencer, *op. cit.*, 160.

384. Ty, *op. cit.*, passim.

385. "Che emerge quando la figlia acconsente ad essere inglobata all'interno della legge." Margaret Homans, *Bearing the Word: Language and Female Experience in Nineteenth-Century Women's Writing*, Chicago, The University of Chicago Press, 1989, p. 75.

386. "Dei compromessi, delle limitazioni della volontà e del desiderio femminile, a cui la donna ci si aspettava dovesse sottomettersi per essere accettata nel mondo del Padre." Ty, *op. cit.*, p. 99.

física e psicologica, Inchbald fornisce un'aspra critica al sistema patriarcale. Nella seconda parte del romanzo ci troviamo in un mondo in cui l'autorità maschile non ammette rifiuto; Lord Elmwood ha dettato delle direttive precise a cui nessuno, neppure Sandford, può sottrarsi. L'anziano sacerdote nei primi due volumi della narrazione aveva un forte ascendente sul giovane Lord, ora invece anch'egli è vittima della sua crudeltà, tanto, come confessa a Matilda, da averne paura:

I believe I am grown afraid of your father. - His temper is a great deal altered from what it once was - he exalts his voice, and uses harsh expressions upon the least provocation - his eyes flash lightning, and his face is distorted with anger on the slightest motives - he turns away his old servants at a moment's warning, and no concession can make their peace. - In a word, I am more at my ease when I am away from him - and (...) I really believe, I am more afraid of him in my age, than he was of me when he was a boy.³⁸⁷

Della durezza del carattere di Lord Elmwood si accorge ben presto anche Miss Woodley: She easily discerned, too, through all that politeness which he assumed - he was no longer the considerate, the forbearing character he formerly was; but haughty, impatient, imperious, and more than ever, implacable.³⁸⁸

Lord Elmwood è spietato con la figlia, con i suoi antichi confidenti, con i domestici; Edwards, un vecchio dipendente di famiglia, con una numerosa famiglia da mantenere, viene cacciato per avere nominato sbadatamente la moglie defunta durante una conversazione con lord Elmwood:

"my lord has ordered me out of his house this moment; and though I knelt down to him to be heard, he had no pity." (...) "What was your offence? cried Sandford. (...) "I unthinkingly spoke of my poor lady that is dead and gone." (...) "It was unthinkingly," repeated Edwards; "I was showing my lord some plans for the new walks, and told him, among other things, that her ladyship had many years ago approved of them. - "Who?" cried he. - Still I did not call to mind, but repeated "Lady Elmwood, Sir, while you were abroad" - As soon as these words were delivered, I saw my doom in his look, and he commanded me to quit his house and service that instant.³⁸⁹

387. "Credo ora di temere tuo padre. - Il suo temperamento è cambiato molto rispetto a ciò che era una volta - egli alza la voce e usa espressioni severe alla minima provocazione - i suoi occhi gettano fulmini e il suo volto si storce dalla rabbia per i più piccoli motivi - manda via i suoi vecchi servitori senza preavviso e nessuna concessione può riconciliarli a lui. In breve, mi sento più a mio agio quando sono lontano da lui - e (...) credo davvero di avere molta più paura di lui alla mia età, di quanta ne avesse lui di me quando era un ragazzo." Inchbald, op. cit., p. 209.

388. "Anche lei comprese facilmente che, nonostante tutte le belle maniere da lui assunte - non era più il premuroso, il paziente individuo che era in passato, ma era diventato orgoglioso, intollerante, prepotente e più che mai, implacabile." Ibidem, p. 215.

389. "Il mio padrone mi ha ingiunto di andarmene da questa casa in questo momento e sebbene io mi sia inginocchiato a lui per essere ascoltato, egli non ha avuto pietà." (...) "Qual è stata la tua offesa?" grido Sandford Ho sventatamente parlato della mia povera signora che è morta e sepolta." (...) "E' stato sbadatamente," ripeté Edwards; "Stavo mostrando a sua signoria alcuni progetti per i nuovi sentieri e gli ho detto, tra le altre cose, che la signora li aveva approvati molti anni prima. - "Chi? strillo lui. - Ancora non mi era venuto in mente, ma ripetei "Lady Elmwood, signore, mentre voi eravate all'estero" - Appena pronunciai queste parole, vidi il mio destino nel suo sguardo, ed egli mi ordinò di lasciare la sua casa e il suo servizio immediatamente." Ibidem, pp. 251-252.

La crudeltà di Lord Elmwood, dunque, fa tabula rasa di tutti coloro che contravvengono ai suoi ordini, senza discriminazioni affettive; anche Rushbrook, il nipote scelto come suo erede, rischia di essere ripudiato per avere dichiarato il suo legame d'affetto e gratitudine per la madre di Matilda.

Nel presentare al lettore questi esempi della spietatezza di Lord Elmwood "Inchbald is implicitly criticizing unrestrained patriarchal power. (...) Representative of three different cultural, social, and religious institutions, Elmwood is now an unmasked version of the figure of authority. What Inchbald may be suggesting through him is that all forms of paternal power are arbitrary, oppressive, and menacing."³⁹⁰ Considerata da questo punto di vista, quindi, anche la seconda parte di *A Simple Story*, può essere considerata un'adesione alla critica al sistema maschilista avanzata negli stessi decenni da autrici come Hays o Wollstonecraft; nell'opera di Inchbald però, non troviamo dichiarazioni esplicite, piuttosto per usare le parole di Craft-Fairchild, Elizabeth "constructs a complicated and disturbing narrative that exposes defects in the patriarchal system not through explication, but through enactment - showing troubling relationships between men and women and thereby forcing readers to examine the foundations, assumptions, and implications of masculine domination."³⁹¹

In conclusione, che la storia di Matilda venne aggiunta per accontentare le esigenze moralistiche di una società conservatrice è un dato di fatto, ma con la critica al patriarcato, rappresentata nel ritratto dell'autorità dittatoriale di Lord Elmwood, e per mezzo della satira delle convenzioni sociali e della inibizione femminile, Elizabeth Inchbald scrive un'opera "femminista"; come afferma Castle: "*A Simple Story* is a restlessly anti-authoritarian, even avant-garde work."³⁹² Il lieto fine costituisce una seconda vittoria del desiderio femminile sulla legge maschile; anche in questa parte del romanzo, l'uomo è costretto a ritornare sulle proprie decisioni: "for the second time in *A Simple Story*, patriarchal violence is quelled, and feminine delight made paramount."³⁹³

390. "Inchbald sta implicitamente criticando l'incontrollato potere patriarcale. (...) Rappresentante di tre diverse istituzioni culturali, sociali e religiose, Elmwood è ora una versione smascherata della figura autoritaria. Ciò che Inchbald può suggerire tramite lui è che tutte le forme di potere paternalistico sono arbitrarie, oppressive, e minacciose." Ty, op. cit., p. 97.

391. "Costruisce una narrazione torbida e complicata che espone i difetti del sistema patriarcale non attraverso spiegazioni, ma tramite la rappresentazione - mostrando le difficili relazioni tra uomini e donne e quindi forzando i lettori a esaminare i fondamenti, gli argomenti e le implicazioni del dominio maschile." Craft-Fairchild, op. cit., p. 120

392. "*A Simple Story* è un'opera costantemente antiautoritaria, persino d'avanguardia." Castle, op. cit., p. 292

393. "Per la seconda volta in *A Simple Story*, la violenza patriarcale viene domata, e il piacere femminile diventa dominante", Castle, op. cit., p. 325.

III. A SIMPLE STORY, UN ROMANZO "TEATRALE"

III. I. *A Simple Story* "a work completely dramatic"

Elizabeth Inchbald, come Eliza Haywood nella prima metà del XVIII secolo e molte altre romanziere settecentesche, fu attrice e drammaturga: queste esperienze influirono significativamente nella composizione dei suoi romanzi: in questa sede, poiché delle tematiche di *A Simple Story* si è già parlato nel capitolo precedente, ne analizzeremo gli elementi teatrali, le affinità con *Wives As They Were, and Maids As They Are*, una commedia della stessa autrice, e con il dramma shakespeariano *The Winter's Tale*. L'aspetto drammatico di *A Simple Story* venne prontamente evidenziato da Maria Edgeworth la quale, il 14 gennaio del 1810, scrisse a Elizabeth Inchbald una lunga lettera in cui esprimeva, quasi negli stessi termini con cui si era espressa nella missiva spedita a Miss Ruxton l'anno prima³⁹⁴, il suo favorevole giudizio sul romanzo:

I hope you will not suspect me of the common author practice of returning praise for praise, when I tell you that I have just been reading, for the third - I believe for the fourth time - the "Simple Story." Its effect upon my feelings was as powerful as at the first reading, I never read any novel - I except none - (...) that affected me so strongly, or that so completely possessed me with the belief in the real existence of all the people it represents. I never once recollected the author whilst I was reading it; never said or thought, that's a fine sentiment - or, that is well expressed - or that is well invented. I believed all to be real, and was effected as I should be by the real scenes if they had passed before my eyes, it is truly and deeply pathetic.³⁹⁵

Edgeworth ammira la concretezza dell'opera e riconosce come dote principale dell'autrice la capacità di rappresentare, più che di descrivere, la vicenda e i personaggi:

I determined, this time of reading, to read it as a critic - or rather, as an author, to try to find out the secret of its peculiar pathos. But I quite forgot my intention in the interest Miss Milner and Dorriforth excited: but now it is all over, and that I can coolly exercise my judgement, I am of opinion that it is by leaving more than most other writers to the imagination, that you succeed so eminently in affecting it. By the force that is necessary to repress feeling, we judge of the intensity of the feeling; and you always contrive to give us by intelligible but simple signs the measure of this force. Writers of inferior genius waste their words in describing feelings; in making those who pretend

394. La lettera a Miss Ruxton è stata citata in I. 5

395. "Spero che non mi sospetterete della pratica comune agli autori di restituire un elogio a un elogio, quando vi dico che ho appena letto, per la terza - penso per la quarta volta - Simple Story. Il suo effetto sui miei sentimenti è stato tanto potente quanto alla prima lettura, non ho mai letto un romanzo - e non ne escludo nessuno - (...) che mi abbia commosso così profondamente, o che mi abbia così totalmente dominato con la convinzione della concreta esistenza di tutte le persone che esso presenta. Non una volta mi sono rammentata dell'autore mentre lo leggevo, mai ho detto o pensato, questa è una eccellente idea - o, questo è espresso con cura - o questo è ben inventato. Credevo tutto come fosse vero, ne ero colpita come lo sarei stata se quelle scene fossero realmente accadute davanti ai miei occhi esso è davvero e straordinariamente commovente." Riportato in Boaden, op. cit., vol. II, p. 152

to be agitated by passion describe the effects of that passion,
and talk of the *rending of their hearts, &c.*³⁹⁶

Gli intelligibili ma semplici segni che Edgeworth individua, costituiscono il mezzo di cui Inchbald si serve per manifestare sentimenti e stati d'animo senza affidarsi a lunghe e tediose spiegazioni, utilizzando così una tecnica tipica del linguaggio teatrale: "it was largely through gesture or the simple telling phrase that Mrs. Inchbald's characters revealed their feelings."³⁹⁷

L'aspetto drammatico del romanzo venne sottolineato anche dal critico della *Monthly Review*, il quale, all'uscita del romanzo nel 1791, scrisse:

The secret charm that gives grace to the whole, is the art with which Mrs. Inchbald has made her work completely dramatic. The business is, in a great measure, carried on in dialogue. In dialogue the characters unfold themselves. Their motives, their looks, their attitudes, discover the inward temper.³⁹⁸

E sulle pagine di *The Critical Review*: "the workings of the passions are inimitably displayed"³⁹⁹ L'impiego abbondante della tecnica dialogica rivela, come scrive Boaden, la sua formazione di attrice:

To throw her work so much into dialogue, (...) was, we would imagine, not so much the result of critical judgement as of professional bias, she was an actress, and her mind was stored with conversational oppositions of sentiment, and sallies of humour or character.⁴⁰⁰

Quando il primo romanzo di Inchbald venne pubblicato, l'autrice era già nota per le numerose farse e commedie scritte per il Little Theatre, Haymarket e per il Covent Garden. Otto anni⁴⁰¹ di esperienza nel campo della drammaturgia avevano profondamente segnato la concezione creativa dell'artista, tanto da farle riversare le tecniche della scrittura teatrale in quella della composizione narrativa, come sostiene Tompkins: "it was the stage that shaped her imagination and her scenic technique"⁴⁰², inoltre il romanzo venne concepito nel decennio in cui scrisse le sue commedie più interessanti e di successo:

396. Decisi, con questa lettura di leggerlo come critica - o piuttosto, come un'autrice, per cercare di scoprire il segreto del suo particolare pathos. Ma quasi dimenticai la mia intenzione nell'interesse suscitato da Miss Milnere Dorriforth: ma ora tutto è finito, e poiché posso esprimere con calma il mio giudizio, sono del parere che e lasciando all'immaginazione più di quanto facciano la maggior parte degli altri autori, che voi siete riuscita in modo così eminente a colpirla. Attraverso la forza che è necessaria a reprimere un sentimento, noi ne valutiamo l'intensità e voi fate sempre in modo di offrirci attraverso intelligibili ma semplici segni la portata di questa forza. Scrittori di inferiore ingegno sciupano le loro parole descrivendo i sentimenti, nel rappresentare coloro che fingono di essere agitati dalla passione descrivono gli effetti di quella passione e parlano di rendere i loro cuori, ecc." Ibidem. pp 152-3

397. "Era soprattutto attraverso il gesto o la semplice frase significativa che i personaggi di Mrs. Inchbald rivelavano i loro sentimenti." Kelly, *The English Jacobin Novel*, p. 79.

398. "Il fascino segreto, che dà grazia all'intero, e l'arte con cui Mrs. Inchbald ha reso il suo lavoro completamente drammatico. La vicenda si svolge in gran parte attraverso il dialogo. Nella conversazione i personaggi rivelano se stessi. Le loro ragioni, i loro sguardi, i loro atteggiamenti, svelano l'intimo temperamento. Citato nell'introduzione di Joyce M S. Tompkins a *A Simple Story*, London, Oxford University Press, 1967, p. ix.

399. "I meccanismi delle passioni sono inimitabilmente rivelati", riportato in Kelly, *The English Jacobin Novel*. op cit. p. 80.

400. "L'inserimento di tanto dialogo nel suo romanzo, (-) è stato, immaginiamo, non tanto il risultato di un giudizio critico quanto una predisposizione professionale, ella era un'attrice e la sua mente era provvista di contrasti dialettici sentimentali e divertenti impeti d'umorismo o di carattere." Boaden, op. cit., vol. I, p. 288.

401. L'esordio come autrice teatrale era avvenuto nel 1784, con la farsa *The Mogul Tale*. Si veda 1 3.

402. "Fu il palcoscenico a formare la sua immaginazione e la sua tecnica teatrale", Tompkins, op. cit., p. ix.

From this experience. (...), Mrs. Inchbald derived the obvious benefits - a sense of structure and distribution of material over an arc of dramatic action, a knowledge of how to construct a scene so that its development revealed its meaning simply and efficiently, and an actress's understanding of appropriate gesture and the business" which often renders dialogue superfluous.⁴⁰³

Gli aspetti teatrali presenti in *A Simple Story*, segnalati da Edgeworth e dagli altri critici contemporanei, sono numerosi ed evidenti soprattutto nella prima parte del racconto, essi comprendono l'uso abbondante dei dialoghi e della mimica, il gusto per la rappresentazione piuttosto che per la descrizione, l'impiego di una tecnica narrativa concisa, molto simile a quella delle indicazioni di scena e i numerosi "coup de théâtre". L'aspetto dialogico, sottolineato dal critico della *Monthly Review*, è stato rimarcato anche da studiosi a noi più vicini quali Foster, che afferma: "as might be expected from a dramatist, many of the chief points are developed through dialogue"⁴⁰⁴, o McKee, secondo il quale: "her novels are made up almost exclusively of dialogue. The plot is worked out in the give and take of the characters in conversation."⁴⁰⁵ Uno dei numerosi esempi è offerto dallo scambio di battute tra Miss Milner e Sandford quando questi scopre che Lord Frederick ha seguito la ragazza nella sua dimora di campagna:

"Did Lord Frederick tell you he should be down?" Sandford asked of Dorriforth

To which he replied, "No."

"But I hope, Mr Sandford, you will permit me to know?" cried Miss Milner. (...)

"No, madam, if it depended upon my permission, you should not know."

"Not any thing, Sir, I dare say; - you would keep me in utter ignorance.

"I would."

"From a self-interested motive, Mr Sandford - that I might have a greater respect for you."⁴⁰⁶

Le battute si susseguono svelte e mordaci come in una commedia: "the repartee between Sandford and the heroine is reminiscent of the clever dialogue in her comedies and farces"⁴⁰⁷, afferma McKee, e dello stesso parere è Kelly⁴⁰⁸, secondo il quale la semplice ed economica tecnica del contrasto dialogico è una diretta derivazione della commedia sentimentale, il genere teatrale in cui Inchbald eccelse.

Al termine della schermaglia troviamo invece un saggio della capacità dell'autrice di

403. "Da questa esperienza. (Mrs Inchbald derivò gli ovvi benefici - il senso della struttura e della distribuzione del materiale su un arco di azione drammatica, l'esperienza di come costruire una scena in modo che il suo sviluppo riveli il suo significato in modo semplice ed efficace, e la conoscenza di un'attrice del gesto appropriato e della azione mimica" che spesso rende il dialogo superfluo Kelly, op. cit., pp 83-84.

404. "Come ci si potrebbe aspettare da un drammaturgo, molti dei passi principali vengono sviluppati attraverso il dialogo" James R Foster, *History of the Pre-Romantic Novel in England*, London, Oxford University Press, 1949, p. 256.

405. "I suoi romanzi sono costruiti quasi esclusivamente da dialoghi. La trama risulta dai compromessi dei personaggi che conversano." McKee, op. cit., p. 74.

406. "Lord Frederick aveva detto a voi che sarebbe arrivato quaggiù?" chiese Sandford a Dorriforth. Al che egli rispose, "No." "Ma spero, Mr Sandford, che permetterete a me di saperlo?" gridò Miss Milner. (...) "No, signora, se dipendesse dalla mia autorizzazione, voi non lo sapreste." "Né saprei altro, signore, oserei dire; - voi mi manterreste nella più assoluta ignoranza" "Lo farei." "Per un motivo di interesse personale, Mr. Sandford - affinché io possa avere un rispetto maggiore di voi." Inchbald, op. cit., p. 49.

407. "Le repliche argute tra Sandford e l'eroina sono una reminiscenza degli intelligenti dialoghi delle sue commedie e delle sue Kee, op. cit. p. 96.

408. Si veda Kelly. *The English Jacobin Novel*, op. cit., p. 84

illustrare la diversità dei personaggi attraverso l'isolamento di semplici gesti rivelatori:

Some of the persons present laughed - Mrs Horton coughed - Miss Woodley blushed - Lord Elmwood sneered - Dorriforth frowned - and Miss Fenton, looked just as she did before.⁴⁰⁹

La giustapposizione di scene o reazioni contrastanti è un'altra delle tecniche della scrittura teatrale adottate da Inchbald per svelare in maniera succinta la discrepanza di indole dei personaggi, nell'episodio citato le varie reazioni all'impertinenza mostrata dalla giovane donna, colte in una sorta di "tableau vivant", illustrano in maniera concisa le personalità di ognuno dei presenti: l'imbarazzo della sensibile Miss Woodley, il disprezzo di Lord Elmwood, la collera repressa di Dornforth, l'irremovibile apatia di Miss Fenton; "Drawing on her long experience as a dramatist, Inchbald uses lively dialogue and telling gestures to convey her meaning with a lightness of touch rare in the fiction of her time."⁴¹⁰

Un episodio simile è dato dalla rapida fila di risposte all'annuncio dell'incombente duello tra Dorriforth e Lord Frederick:

Mrs Horton exclaimed, "If Mr Dorriforth dies, he dies a martyr."
Miss Woodley cried with fervour, "Heaven forbid!"
Miss Fenton cried, "Dear me!"
While Miss Milner, without uttering one word, sunk speechless on the floor.⁴¹¹

Lo scalpore della notizia viene intensificato dalle contrastanti reazioni delle donne, repliche esemplificative della loro eterogeneità.

Il vasto impiego del linguaggio mimico trova una sua ragione nel fatto che l'esperienza nel mondo del teatro di Elizabeth Inchbald non si limitava alla scrittura, ella era innanzitutto un'attrice, perciò conosceva bene l'arte di comunicare attraverso la gestualità:

anyone who will search *A Simple Story* for its expressive gestures - Dorriforth's silent dropping of his hands, for instance, when he learns who the child is that he is fondling - will see how much Mrs. Inchbald transferred to her novel of the methods of her first profession. She goes further than Fielding, whose art in fiction is also open to influence from the theatre, because she thinks from the point of view of the actor as well as the dramatist.⁴¹²

Spesso, infatti, a un lungo e monotono racconto la scrittrice preferisce presentare al lettore delle circostanze significative in quanto rivelatrici del carattere, dello stato d'animo, dei sentimenti più nascosti dei personaggi, poiché, come lei stessa afferma.

"how unimportant, how weak, how ineffectual are words in conversation - looks and

409. "Alcune delle persone presenti risero - Mrs. Horton tossì - Miss Woodley si fece rossa - Lord Elmwood sogghignò - Dorriforth aggrottò le ciglia - e Miss Fenton, apparve esattamente come prima." Ibidem, pp. 49-50.

410. Attingendo alla sua lunga esperienza di drammaturga, Inchbald utilizza dialoghi vivaci e gesti significativi per comunicare il suo intento con una leggerezza rara nella novellistica del suo tempo Jane Spencer, introduzione & Elizabeth Inchbald, *A Simple Story*, Oxford, Oxford University Press, 1988, p. vii.

411. "Mrs. Horton esclamò. Se Mr. Dorriforth perisce, egli muore martire "Miss Woodley gridò con fervore Cielo ce ne guardit Miss Fenton urlò, "Povera me!" Mentre Miss Milner, senza pronunciare una parola, cadde ammutolita sul pavimento." Inchbald, op. cit. p. 66.

412. "Chiunque esamini *A Simple Story* per i suoi gesti espressivi - il silenzioso cadere delle mani di Dorforshad esempio, quando scopre chi è il bambino che sta vezzeggiando - noterà quanto Mrs. Inchbald ha tiverse dei metodi della sua prima professione nel suo romanzo Ella va ben al di là di Fielding, la carte narrativa nondimeno aperta all'influenza del teatro, perché ella pense dal punto di vista dell'attore oltre che del drammaturgo" Tompkins, op cit. p. viii.

manners alone express."⁴¹³

Di questa sua teoria Inchbald ci offre varie esemplificazioni, in seguito al primo scontro tra Miss Milner e il suo tutore⁴¹⁴, di cui si è già sottolineato l'analogia con il dramma per la rapidità dello scambio di battute, l'autrice non descrive l'intimo sentire dei personaggi, ma ritrae la scena in modo asettico e privo di commenti:

She caught his piercing, steadfast eye-hers were immediately cast down, and she trembled - either with shame or with resentment.

Mrs Horton rose from her seat - moved the decanters and the fruit round the table - stirred the fire - and came back to her seat again, before another word was uttered.⁴¹⁵

Nel semplice scambio di sguardi tra il tutore e la sua pupilla si percepisce il tumulto dell'animo di entrambi; i gesti con cui Mrs. Horton tenta di riempire il pesante silenzio piombato nella stanza dopo il battibecco rivelano l'imbarazzo della donna: "action is the meaning", afferma Kelly, "her characters' gestures are a "language of signs" which, like their speech, is both idiosyncratic and intelligible, and which, for once, takes seriously the sentimental convention that there are some things words cannot express."⁴¹⁶

Con poche, concise frasi, in cui la punteggiatura è stata sostituita dai trattini che Inchbald era solita usare nelle sue commedie, e che rendono i periodi ancora più simili alle indicazioni di scena di un testo teatrale, la romanziera offre al lettore una visione perfetta di quanto accade, a conferma della impressione di Edgeworth di assistere realmente a quanto narrato.

Un altro esempio ci viene dato dalla reazione di Dorriforth quando, dopo il diverbio precedentemente riferito, viene annunciato che Miss Milner non si unirà al resto della famiglia per l'ora del tè:

The book shook in Dorriforth's hand while this message was delivered - he believed her to be dressing for her evening's entertainment, and now studied in what manner to prevent, or to resent it. - He coughed - drank his tea - endeavoured to talk, but found it difficult - sometimes read - and in this manner near two hours were passed away, when Miss Milner came into the room.⁴¹⁷

Anche in questo caso Inchbald mette a fuoco piccoli gesti isolati, attraverso i quali dà l'idea della confusione che opprime Dorriforth, resa ancora più evidente dai suoi tentativi di dissimularla. Come sostiene Ty "it is tone and implication, gestures and looks more than words, which convey meaning."⁴¹⁸

413. "Quanto insignificanti, quanto deboli, quanto inefficaci sono le parole nella conversazione - solo gli sguardi e gli atteggiamenti esprimono", *ibidem*, p. 19.

414. Cfr. II. 3.1.

415. "Ella notò il suo sguardo penetrante, risoluto - i suoi occhi vennero immediatamente abbassati, e tremò - sia per la vergogna che per il risentimento Mrs. Horton si alzò dal suo posto - spostò le caraffe e la frutta attorno al tavolo - attizzò il fuoco - e tornò di nuovo al suo posto, prima che un'altra parola fosse pronunciata." *Ibidem*, p. 30.

416. "L'azione e il significato (..) i gesti dei suoi personaggi sono un "linguaggio di segni che, come il loro dialogo, e allo stesso tempo individuale e comprensibile e che, per una volta, prende sul serio la convenzione sentimentale secondo la quale ci sono cose che le parole non possono esprimere." Kelly, *The English Jacobin Novel*, op. cit. p. 86.

417. "Mentre questo messaggio veniva recapitato, il libro nella mano di Dorriforth tremò - egli suppose che lei si stesse vestendo per l'intrattenimento serale e ora esaminava in quale modo impedirlo, o risentirsene - Egli tossì - bevve il suo tè - cercò di parlare ma lo trovò difficoltoso - lesse un po' - e in questo modo trascorsero quasi due ore, quando Miss Milner entrò nella stanza" *Ibidem*, p. 33.

418. "Più che le parole sono la sfumatura e il sottinteso, i gesti e gli sguardi a trasmettere il significato. Ty, op. cit., p. 89.

Inchbald afferma in altre occasioni l'inefficacia del linguaggio come mezzo espressivo, quando Dorriforth, saputo dell'indisposizione di Miss Milner, la raggiunge a Bath, la scrittrice descrive il loro incontro in questi termini:

"It is impossible, my dear Miss Milner," he gently whispered, "to say, the joy I feel that your disorder has subsided."
But though it was impossible to say, it was possible to look what he felt, and his looks expressed his feelings.⁴¹⁹

Allo stesso modo Elizabeth non assegna a lunghi resoconti l'analisi dell'amore di Miss Milner per il suo tutore; ma ne dà prova cogliendola in momenti significativi:

They had just begun to play when Lord Elmwood came into the room - Miss Milner's countenance immediately brightened, (...) Lord Elmwood as he advanced to the table bowed, not having seen the ladies since morning, or Miss Milner that day, they returned his salute, and he was going up to Miss Milner, (seemingly to enquire of her health,) when Mr Sandford, laying down his book, said,

"My lord, where have you been all day?"

"I have been very busy," replied his lordship, and walking from the card-table went up to him.

Miss Milner began to make mistakes, and play one card for another.

"You have been at Mr Fenton's this evening, I suppose said Sandford.

"No, not at all to-day," replied his lordship.(..)

Miss Milner played the ace of diamonds, instead of the king of hearts.⁴²⁰

L'espressione e le reazioni della ragazza fungono da commento e da contrappunto a quanto accade: l'arrivo di Lord Elmwood la illumina di gioia, quindi, quando egli si allontana da lei per parlare con Sandford, la disattenzione con cui continua il gioco a carte denuncia che la sua mente è occupata a seguire il dialogo tra i due, curiosa di sapere se causa della sua assenza sia stata la rivale in amore, Miss Fenton, la notizia della mancata visita alla presunta fidanzata le fa sbagliare nuovamente mossa, una svista che tradisce la sua soddisfazione. Laddove un altro romanziere si sarebbe dilungato in descrizioni gremite di quelle espressioni convenzionali biasimate dall'autrice nell'articolo scritto per *The Artist*,⁴²¹ Elizabeth Inchbald, attraverso la semplice menzione dell'errore, rivela in modo estremamente conciso lo stato emotivo della protagonista. La reazione della ragazza all'arrivo di Lord Elmwood in seguito alla loro rottura, fornisce un'altra esemplificazione:

The first time she saw him after the receipt of his letter,

419. "E' impossibile, mia cara Miss Milner," sussurro egli gentilmente. "spiegare la gioia che provo per la sconfitta della vostra malattia." Ma sebbene fosse impossibile spiegare, era possibile vedere ciò che egli provava e i suoi sguardi esprimevano i suoi sentimenti Inchbald, op. cit., pp. 96-97.

420. "Avevano appena iniziato a giocare quando Lord Elmwood entrò nella stanza - il viso di Miss Milner si illuminò immediatamente, (...) Lord Elmwood, non avendo visto le signore sin dal mattino o Miss Milner quel giorno, avvicinandosi al tavolo si inchinò: esse restituirono il saluto, ed egli stava per rivolgersi a Miss Milner, (apparentemente per informarsi della sua salute.) quando Mr. Sandford, posando il suo libro, disse: "Mio signore. dove siete stato tutto il giorno?" "Sono stato molto impegnato," replicò sua signoria e allontanandosi dal tavolo dal gioco andò verso di lui Miss Milner iniziò a commettere errori e a giocare una carta al posto di un'altra "Siete stato dai Fenton questa sera, suppongo?" disse Sandford. "No, per niente oggi," replicò sua eccellenza. Miss Milner giocò l'asso di quadri invece del re di cuori." Ibidem, p. 127.

421. L'articolo è stato citato in 1. 5. come vedremo nel paragrafo IV. 2, in esso Inchbald propone un interessante confronto tra la redazione di un romanzo e la composizione di un testo per il teatro.

was on the evening of the same day - she had a little concert of amateurs in music, and was, herself, singing and playing when he entered the room, the connoisseurs immediately perceived she lost the tune.⁴²²

E' la stessa scrittrice ad affermare l'importanza del gesto nel racconto, nel quarto capitolo, dopo una succinta descrizione di Miss Milner, Inchbald scrive "And now - leaving description - the reader must form a judgement of her by her actions"⁴²³ seguendo lo stesso principio, più volte lascia che le azioni dei personaggi parlino per loro. Quando Lord Frederick arriva nella residenza di campagna dove Miss Milner è stata condotta per allontanarla da lui e dai piaceri mondani offerti dalla città, il suo tutore è furioso:

Dorriforth soon after came, and engrossed their whole attention by his disturbed looks, and unusual silence. Before dinner was over he was, however, more himself, but still he appeared thoughtful and dissatisfied. At the time of their evening walk he excused himself, and was seen in a distant field with Mr Sandford in earnest conversation, for they frequently stopped on one spot for a quarter of an hour, as if the interest of the subject had so totally engaged them, they stood still without knowing it.⁴²⁴

In questo episodio Inchbald non riporta il dialogo tra Dorriforth e Sandford, che viene lasciato alla fantasia del lettore, ma presenta i due uomini intenti a discutere in un'immagine in lontananza, vista come se si svolgesse dietro le finestre della scenografia che circonda la scena principale dell'azione, ovvero l'ambiente domestico. McKee, nel suo saggio sui romanzi di Inchbald, rimprovera, in entrambe le opere ma in particolare in *A Simple Story*, l'assenza di riferimenti alla realtà esterna:

The external world does not exist. (...) The world of action is not even the world of the whole house, but of the library, the drawing room, and the dining room. The characters do little but have breakfast, dinner, tea, and supper, and most of the dialogue takes place on these occasions. When the heroine ventures out of the house we are never permitted to see her in that company which Mrs Inchbald labors so hard to convince us was made more brilliant by the presence of the "gay Miss Milner".⁴²⁵

Ma lo studioso non sembra accorgersi che quello da lui considerato un difetto, ovvero la

422. "La prima volta che lo vide dopo aver ricevuto la sua lettera, fu la sera dello stesso giorno - teneva un piccolo concerto di amatori della musica e lei stessa stava cantando e suonando quando egli entro nella stanza, gli intenditori percepirono immediatamente che stono" Ibidem, p. 165.

423. E ora - tralasciando la descrizione - il lettore deve formare un giudizio di lei attraverso le sue azioni" Ibidem. p.17.

424. "Dorriforth arrivò poco dopo e catturò immediatamente la loro attenzione per il suo aspetto turbato e l'insolito silenzio In ogni modo, prima che la cena fosse portata a termine, era più in sé, tuttavia appariva ancora pensieroso e insoddisfatto. All'ora della passeggiata serale egli si scusò e fu visto in un campo distante impegnato con Mr Sandford in una conversazione fervida, giacché essi si fermavano spesso in un punto per un quarto d'ora, come se l'interesse del soggetto li avesse coinvolti così interamente, da farli stare fermi senza che se ne accorgessero" Ibidem, p. 55.

425. "Il mondo esterno non esiste. (...) Il luogo d'azione non è nemmeno l'intera abitazione, ma la libreria, il salotto e la sala da pranzo. I personaggi non fanno altro che consumare la colazione, cenare, prendere il te fare spuntini e gran parte del dialogo si svolge in queste occasioni. Quando l'eroina si avventura fuori di casa non ci è mai permesso di vederla insieme a quella compagnia che Mrs. Inchbald cerca così faticosamente di convincerci che era resa più vivace dalla presenza della "gaia Miss Milner" " MacKee, op. cit., p. 92

quasi claustrofobica limitazione entro determinate aree, fa parte della costruzione teatrale del romanzo, poiché riconduce all'impiego del palcoscenico: come avviene nella scena, ora in un locale ora nell'altro. Tutto ciò che avviene al di fuori della stanza, ovvero commedia, l'azione di *A Simple Story* ha luogo, in una sequenza continua di cambio del palco, così come accade nello spazio teatrale, viene narrato.

Oltre al luogo drammatico, Renwick, anche se in una recensione piuttosto negativa del romanzo, evidenzia altre interessanti componenti drammatiche:

In both novels the actions are insulated in a lieu théâtral, time is, in essence, the arbitrary time of drama, and narrative sequence, the logic of the story-teller, is reduced to such statements of circumstance as a dramatist is forced to make in order to explain how the characters come to be in the situations presented, or is a substitute for the expression, gesture, and intonations of the stage. The confusion of the two arts effects the style accordingly, it varies from breathless exposition to forcible speech, with much of stage direction alternating (...) between the past tense of narrative and the present tense of the theatre.⁴²⁶

Un saggio di quelle serrate descrizioni, simili a indicazioni di scena, in cui i tempi verbali si alternano è il seguente:

His lordship now arrives in the country, and calls at Miss Milner's, her guardian sees his chariot coming along the lawn and gives orders to the servants, to say their lady is not at home, but that Mr Dorriforth is, Lord Frederick leaves his compliments and goes away. The ladies all saw his carriage and servants at the door, Miss Milner flew to the glass to adjust her dress, and in her looks expressed signs of palpitation - but in vain she keeps her eyes fixed upon the door of the apartment; he does not enter.⁴²⁷

I fatti vengono compressi in pochi, concisi enunciati, si tratta di in una sorta di esposizione didascalica che ha lo scopo di riassumere in breve ciò che accade al di fuori dello spazio visivo del lettore/spettatore: l'arrivo di Lord Frederick, l'ordine di Dorriforth a servitori, la ricezione della notizia della assenza di Miss Milner e il conseguente allontanamento del nobile. Queste vicende, che avrebbero potuto occupare pagine di minuta descrizione, vengono concentrate in poche frasi al presente e riferite da un narratore onnisciente che sembra fare le veci del "coro"; quindi Inchbald si concentra su quanto accade nello spazio scenico: le donne che guardano cosa succede all'esterno, la reazione di Miss Milner, la delusione per il mancato arrivo dell'atteso ospite. Nella seconda parte Inchbald scrive come se stesse dando delle indicazioni sceniche all'attrice/Miss Milner: si noti il movimento verso lo specchio, l'atteggiamento da assumere

426. "In entrambi i romanzi l'azione è isolata in un *lieu theatral*, il tempo e, essenzialmente, il tempo arbitrario del dramma e la sequenza narrativa, la logica del narratore, è ridotta a frasi di circostanza, così come il drammaturgo costretto a fare per spiegare come i personaggi si siano trovati nella situazione presentata o è un sostituto dell'espressione della gestualità e delle intonazioni del palcoscenico. La confusione delle due arti influenza di conseguenza lo stile: esso varia dalla esposizione senza fiato al dialogo impetuoso, con molte indicazioni sceniche che oscillano (.) tra il tempo al passato della narrazione e il presente del teatro." W L Renwick, *English Literature 1789-1815*, nella collana *Oxford History of English Literature*, London, Oxford University Press, 1963, p. 64.

427. "Sua signoria ora arriva in campagna e passa a fare una visita a casa di Miss Milner, il suo tutore vede la carrozza arrivare lungo la radura e dà ordine ai servitori di dire che la loro signora non è in casa, ma che mi Dorriforth lo è. Lord Frederick lascia i suoi omaggi e se ne va. Tutte le signore videro la sua carrozza e i servitori alla porta, Miss Milner volò allo specchio per sistemarsi l'abito, e il suo sguardo esprimeva segni di palpitazione, ma in vano manteneva gli occhi fissi sulla porta della stanza, egli non entra." Inchbald, op. cit. p.53.

In altri punti del romanzo si ha l'impressione che la scrittrice diriga i suoi personaggi come farebbe un regista con i suoi attori: "she thought of her novels in terms of the drama She manipulated her characters as on a stage"⁴²⁸, scrive McKee. E proprio in questa maniera guida il movimento dei due protagonisti in procinto di discutere di un delicato argomento: "She halted, as if she feared to approach - he hesitated, as if he knew not how to speak."⁴²⁹ Dopo aver ricevuto la lettera con cui Lord Elmwood annuncia a Miss Milner la rottura del loro fidanzamento, Miss Woodley assiste la fanciulla disperata:

"I do not want to read the letter," said Miss Woodley, "your looks tell me its contents."

"They will then discover to Lord Elmwood," replied she, "what I feel; but heaven forbid - that would sink me even lower than I am."

Scarce able to crawl, she rose, and looked in the glass, as if to arrange her features, so as to impose upon him: alas! this was of no avail. a serenity of mind, could, alone, effect what she desired

"You must endeavour," said Miss Woodley, "to feel that disposition, you wish to make appear."⁴³⁰

Con questo suggerimento finale è invece Miss Woodley a sembrare un regista intento a consigliare un'attrice su come interpretare un personaggio: l'idea di cercare di provare ciò che si deve fingere di essere è uno degli insegnamenti base della recitazione tradizionale.

Un'altra caratteristica della scrittura teatrale che Inchbald ha innestato nel suo romanzo è il colpo di scena: in più occasioni appunto, l'autrice tace situazioni o fatti che vengono poi dichiarati all'improvviso, cogliendo di sorpresa il lettore, come esempio si veda l'inaspettata dichiarazione d'amore per Dorriforth di Miss Milner: sino a quel momento l'autrice non ci aveva fornito alcun indizio che potesse fare sospettare i sentimenti dell'eroina, la quale, al contrario, aveva affermato di essere innamorata di Lord Frederick. Alla notizia del duello in cui i due uomini sono prossimi a scontrarsi, la reazione della fanciulla è la seguente:

here the trouble, the affright, the terror she endured,
discovered to her for the first time her own sentiments -
which, till that moment, she had doubted - and she continued,
"I no longer pretend to conceal my passion - I love Lord
Frederick Lawnly."⁴³¹

Considerata la confessione di Miss Milner, il lettore non mette in dubbio che il sentimento emerso in modo così repentino abbia come oggetto il nobile, mentre solo poche pagine dopo⁴³² scopre che l'individuo amato da Miss Milner è invece Dorriforth, e che l'ammissione menzionata è solo un tentativo per fermare il combattimento e salvare la vita del tutore.

428. "Ella pensava ai suoi romanzi nei termini del dramma. Manipolava i suoi personaggi come faceva per il palcoscenico" McKee, op. cit. p. 72.

429. "Ella esitò, come se temesse di avvicinarsi - egli vacillò, come se non sapesse in che modo esprimersi Inchbald, op. cit. p. 51.

430. "Non voglio leggere la letters," disse Miss Woodley. "I vostro aspetto mi svela il suo contenuto" "Dunque esso mostrena a Lord Elmwood," replicò ella. "cosa provo, ma il Cielo non voglia - che non mi faccia scendere ancora più in basso di cost" A malapena in grado di trascinarsi, si alzò e si guardò allo specchio, come per mettere a posto i suoi lineamenti, in modo da farsi valere su di lui: Ahime non sarebbe servito a nulla, solo la serenità dello spirito, avrebbe potuto realizzare ciò che ella desiderava. "Dovete sforzarvi," disse Miss Woodley, "di provare quell'emozione, che desiderate far apparire " Ibidem. p. 165.

431. "Qui la preoccupazione, la paura, il terrore che ella sopporto, le rivelarono per la prima volta i suoi stessi sentimenti - che, fino a quel momento, aveva sospettato - e continuo, "Non fingero più di nascondere la mia passione - io amo Lord Frederick Lawnly " Ibidem, p. 67

432. L'episodio è citato in II. 3,1

Un'altra trovata ad effetto è data dal modo in cui Inchbald ci informa del cambiamento dallo stato sacerdotale a quello nobile di Dorriforth. A Miss Milner, colpita dalla malattia durante il suo esilio a Bath, viene annunciata una visita:

"Lord Elmwood, madam, would wish to come and see you for a few moments, if you will allow him?" Miss Milner turned her head, and stared wildly.

"I thought," said she, "I thought Lord Elmwood had been dead - are my senses disordered still?"

"No, my dear," answered Miss Woodley, "it is the present Lord Elmwood who wishes to see you; he whom you left ill when you came hither, is dead."

"And who is the present Lord Elmwood?" she asked.

Miss Woodley after a short hesitation replied - Your guardian.⁴³³

Anche questa inaspettata notizia, così importante per Miss Milner e fondamentale per lo sviluppo del racconto, (ricordiamo che il trasferimento a Bath della ragazza era stato determinato proprio dalla sconvenienza del suo sentimento per l'uomo, ancora legato ai vincoli del sacerdozio) viene annunciata bruscamente, sfruttando nuovamente l'effetto sorpresa.

Ma il più efficace "coup de théâtre" del romanzo e l'improvviso matrimonio⁴³⁴ tra i due protagonisti celebrato da Sandford, il quale, come il "deus ex machina" di un testo drammatico, giunge inaspettato a sciogliere una vicenda apparentemente ormai senza vie d'uscita.

"Lord Elmwood, do you love this woman?"

"More than my life," replied his lordship, with the most heartfelt accents

He then turned to Miss Milner - "Can you say the same by him?"

She spread her hands over her eyes, and cried, "Oh, heavens!"

"I believe you can say so," returned Sandford, and in the name of God, and your own happiness, since this is the case, let me put it out of your power to part.⁴³⁵

Del cambiamento dell'anziano sacerdote verso Miss Milner avevamo avuto sentore nelle ultime pagine del secondo volume, tuttavia nulla predisponeva ad una evoluzione così assoluta; ancora una volta, Inchbald lascia che sia il linguaggio gestuale ad esprimere l'intensità dei sentimenti.

Dalla tecnica narrativa/teatrale di Elizabeth Inchbald risulta un romanzo in cui, come notò Edgeworth per prima, la vicenda viene rappresentata, più che descritta, dando al lettore l'impressione della reale esistenza dei personaggi, un esito che anche la critica moderna continua a evidenziare:

she can bring into her pages the living pressure of a human

433. "Lord Elmwood, signora, desidererebbe entrare e farvi visita per pochi minuti, se lo permettete" Miss Milner volse il capo e fisso lo sguardo stravolta. "Pensavo," disse, "pensavo che Lord Elmwood fosse morto - sono i miei sensi ancora sconvolti?" "No, mia cara," rispose Miss Woodley. "è l'attuale Lord Elmwood che desidera vedervi, colui che lasciaste malato quando veniste qui, è deceduto" "E chi è l'attuale Lord Elmwood chiese lea Miss Woodley dopo una leggera esitazione replico - "Il vostro tutore." Inchbald, op. cit., p. 96

434. Si veda II. 3. 2.

435. "Lord Elmwood, amate questa donna? Più della mia vita." replicò sua signoria, con il tono più sincero Egli quindi si rivolse a Miss Milner - "Potete dire la stessa cosa di lui Ella porto le mani sui suoi occhi ed esclamo, "Oh. Cielo Credo che possiate dirlo," ribatte Sandford, "e in nome di Dio, e della vostra stessa felicità, poiché così stanno le cose, lasciate che io vi privi del potere di separarvi." Inchbald, op. cit., pp. 177-178.

passion, she can invest, if not with realism, with something greater than realism - with the sense of reality itself – the pains, the triumphs, and the agitations of the human heart.⁴³⁶

Scrive Strackey, mentre Tompkins afferma:

It is this scenic quality. this power of stirring the visual imagination of the reader, that must arrest our attention.⁴³⁷

A questi elogi va tuttavia affiancato anche il parere contrario di Godwin, per il quale l'eredità teatrale costituiva un freno al pieno spiegamento delle capacità narrative di Inchbald:

It seems to me that the drama puts shackles upon you, and that the compression it requires prevents your genius from expanding itself.⁴³⁸

E forse proprio a causa del suo giudizio e dell'influenza che l'intellettuale ebbe nella revisione del romanzo e nella stesura della sua seconda parte, che in essa si trovano molti meno elementi teatrali rispetto alla prima, da cui invece sono stati tratti tutti gli episodi citati.

III. 2. Miss Milner e Miss Dorrillon: due eroine "formed of the same matter and spirit"

Patricia Sigl, nel suo articolo *The Elizabeth Inchbald Papers*, afferma:

The characters of *A Simple Story* betray Mrs. Inchbald's years of experience in assessing audience tastes. (...) the witty heroine, Miss Milner, is a striking improvement on her early attempts to portray the woman of fashion in *I'll Tell You What!* or *All on a Summer's Day*.⁴³⁹

Ma è soprattutto con la commedia *Wives As They Were, and Maids As They Are*, scritta da Inchbald nel 1797 e andata in scena per la prima volta lo stesso anno al Covent Garden, che troviamo delle notevoli analogie tra le due protagoniste, il legame, sottolineato dalla stessa autrice nell'introduzione alla commedia scritta per *The British Theatre*, riguarda soprattutto la somiglianza caratteriale delle due eroine:

The character of Miss Dorillon (sic) is by far the most prominent and interesting one in the piece; and appears to have been formed of the same matter and spirit as compose the body and mind of the heroine of the "Simple Story" - A woman of fashion with a heart - A lively comprehension, and no reflection: - an understanding, but no thought. - Virtues abounding from disposition, education,

436. "Ella pure immettere nelle sue pagine la forza vitale della passione umana, lei può investire, se non con il realismo, con qualcosa di più grande del realismo con il senso della stessa realtà - i dolori, i trionfi e il tumulto del cuore umano" Lytton Strackey. *Literary Essays*, London, Charto and Windus. 1948, p. 130.

437. "E' questa qualità teatrale, questa capacità di stimolare l'immaginazione visiva del lettore che deve catturare la nostra attenzione." Joyce M S Tompkins, *The Popular Novel in England. 1770-1800*. Lincoln, University of Nebraska Press, 1961.p 348.

438. "Mi sembra che il teatro vi metta i ceppi e che la compressione che esso richiede impedisca al vostro genio di espandersi" Citato in Julia Kavanagh *English Women of Letters: Biographical Sketches*, Leipzig. Bernhard Tauchnitz, 1862, p 169.

439. "I personaggi di *A Simple Story* denotano gli anni di esperienza di Mers. Inchbald nel soppesare il gusto del pubblico () l'arguta eroina. Miss Milner, e uno straordinario perfezionamento dei suoi tentativi iniziali di ritrarre la donna alla moda in *I'll Tell you What* o *All on a Summer's Day* Sigl, op. cit. P 224.

feeling: - Vices obtruding from habit and example.⁴⁴⁰

Wives As They Were, and Maids As They Are è una commedia in cinque atti, in cui la vicenda principale riguarda il rapporto tra Miss Dorrillon e il padre; quest'ultimo, tornato in Inghilterra dopo molti anni di permanenza in India, vuole conoscere la figlia, affidata in seguito alla morte della madre alla custodia del debole Mr. Norberry, ma perché ella gli si riveli nella sua indole, Sir William Dorrillon si presenta alla ragazza, che non lo ha mai visto, sotto mentite spoglie. In questo modo egli la scopre viziata, spendacciona e impertinente, una ragazza che non tollera i suoi rimproveri e che inveisce contro la sua severità. Miss Dorrillon è accompagnata nelle sue follie da Lady Mary Raffle, una vanesia scialacquatrice; a completare il quadro dei personaggi che circondano Miss Dorrillon troviamo due suoi spasimanti: Mr. Bronzely, uno donnaiole di cui la ragazza sembra essere innamorata, e Sir George Evelyn.

La trama secondaria invece ha per protagonisti due amici di Norberry: Lord Priory e la sua docile e ottemperante moglie. Lady Priory sembra cedere all'insistente corteggiamento di Bronzely: i due fuggono insieme ma, arrivati nell'appartamento dell'uomo, lei si dedica impassibile al lavoro a maglia affermando la sua determinazione a rimanere fedele al marito. Nel frattempo Miss Dorrillon e Lady Raffle sono state imprigionate per i debiti accumulati; Sir William, sempre sotto falso nome, accorre a liberare la figlia ma è deciso a non rivederla mai più. Tuttavia, quando la ragazza si lascia andare in un affettuoso e commovente appello al padre "lontano", questi le si rivela. Il convenzionale lieto fine suggella il riavvicinamento tra padre e figlia, il ritorno di Lady Priory dal marito e l'annuncio delle prossime nozze tra Miss Dorrillon e Sir George, e tra Lady Raffle e Mr. Bronzely.

Inchbald afferma dunque che Miss Dorrillon e Miss Milner hanno lo stesso temperamento ed infatti anche la protagonista della commedia è vanitosa, frivola e spendacciona, orgogliosa e irriverente. Miss Dorillon, come l'eroina di *A Simple Story*, è circondata da ammiratori, verso i quali ha un atteggiamento assai disponibile:

all whim and flightiness - acquainted with every body
- coquetting with every body - and in debt with every
body. Her mind distracted between the claims
of lovers, and the claims of creditors⁴⁴¹

Quando Sir William si intromette nelle sue questioni di cuore, Miss Dorrillon espone un'interessante e ironica teoria sulle relazioni amorose:

if *A* is beloved by *B*, why should not *A* be constrained to
return *B*'s love? (...) Because, moreover, and besides *B* who
has a claim on defendant's heart, there are also *C*, *D*, *E*, *F*,
and *G*, all of whom put in their separate claims - and what,
in this case, can poor *A* do? She is willing to part and divide
her love, share and share alike; but *B* will have all or none:

440. "Il personaggio di Miss Dorrillon è decisamente il più importante e interessante del dramma e sembra esser formato della stessa materia e spirito che compone il corpo e la mente dell'eroina di *Simple Story*, - una donna alla moda con un cuore - un vivace ingegno, ma nessuna capacità di riflettere: - una intelligenza, ma non un pensiero. - Le virtù derivanti dalla predisposizione, dall'educazione, dal sentimento: - i vizi intromessi dall'abitudine e dall'esempio." Elizabeth Inchbald, (ed), *The British Theatre*, vol. XXIII.

441. Tutta capricci e volubilità - familiare con chiunque - civetta con ognuno - e in debito con tutti quanti. La sua mente è distratta dalle richieste degli innamorati e dai reclami dei creditori" Elizabeth Inchbald, *Wives As They Were, and Maids As They Are*, atto III, scena i, pp. 45.46, in Backscheider (ed.), op. cit., vol. II.

so poor A must remain A by herself A.⁴⁴²

Viene così giustificato il desiderio di Miss Dorrillon, (ma il discorso vale anche per Miss Milner o per la stessa Elizabeth Inchbald) di accontentare tutti senza cedere a nessuno; in realtà, tra le righe di questa sarcastica dottrina, si può leggere una sorta di glorificazione del nubilitato a dispetto del tradizionale rapporto uomo/donna incentrato sul matrimonio. Si tratta però di una dichiarazione transitoria, poiché la commedia si conclude con le immancabili nozze: Miss Dorrillon, dopo aver lasciato credere di amare Bronzely, così come la protagonista di *A Simple Story* aveva finto di essere innamorata di Lord Frederick, finirà con lo sposare Sir George Evelyn.

I punti di contatto tra la protagonista di questa commedia e l'eroina di *A Simple Story* sono visibili nella loro predisposizione caratteriale, ma pure in alcuni dati coincidenti: anche Miss Dorrillon è orfana di madre e non essendoci il padre è stata affidata, all'età di sei anni, gli stessi che aveva Miss Milner quando fu allontanata dalla casa paterna, alla tutela di Mr. Norberry:

In your infancy, deprived of the watchful eye and anxious tenderness of a mother, the manly caution and authority of a father, misled by the brilliant vapour of fashion; surrounded by enemies in the garb of friends.⁴⁴³

Come nel romanzo, l'assenza dei genitori e della educazione che loro avrebbero dovuto impartire alla figlia, vengono chiamate in causa per giustificare la scelleratezza della ragazza, così come di essa è responsabile l'ambiente che la circonda: la moda, i falsi amici, rappresentano la società cui Inchbald rivolge qui una critica simile a quella leggibile in *A Simple Story*.

Ulteriori aspetti della personalità dell'eroina di questo dramma, che riconducono a Miss Milner, ci vengono offerti da altri personaggi: Norberry la definisce una "heedless woman of fashion"⁴⁴⁴ ma è soprattutto il padre a lamentarsi di lei:

This morning, as she was enumerating some of her frivolous expences, she observed me lift up my hands and sigh; on which she named fifty other extravagances she had no occasion to mention, merely to enjoy the pang which every folly of hers sends to my heart.⁴⁴⁵

Il gusto per la provocazione che emerge da questo aneddoto ricorda quello con cui Miss Milner tratta Sandford e Dorriforth. Nella commedia Sir William, una sorta di fusione dei due rappresentanti dell'autorità maschile in *A Simple Story*, è come loro desideroso di "redimere" la fanciulla imponendo la propria supremazia; sotto le mentite spoglie di Mr. Mandred, l'uomo riprende continuamente la ragazza per le sue abitudini, ma lei mal sopporta i suoi rimproveri e lo tratta con insolenza:

Miss Dorrillon: (...), I certainly can ask a favour of Mr. Mandred better than I can of any person in the world.

442. "Se A è amata da B, perché non dovrebbe A essere costretta a ricambiare l'amore di B? (...) Perché, oltre a B che rivendica il cuore dell'imputata, ci sono anche C, D, E, F, G, tutti con la loro individuale richiesta - e cosa può fare in questo caso la povera A? Lei desidera separare e dividere il suo amore, frazionarlo in parti uguali, ma B vuole avere tutto o niente: così la povera A deve rimanere A, sola con A." Ibidem, atto II, scena i, p. 27.

443. Nella vostra infanzia, privata del vigile sguardo e dell'ansiosa tenerezza di una madre, dell'accortezza maschile e dell'autorità di un padre; traviata dai vivaci vapori della moda; circondata da nemici abbigliati da amici." Ibidem, atto I, scena i, pp. 19-20.

444. "Sventata donna alla moda." Ibidem, p.1.

445. "Stamani, mentre stava elencando alcune delle sue frivole spese, mi ha notato alzare le mani al cielo e sospirare, al che ha nominato altre cinquanta stravaganze che non aveva avuto modo di menzionare, semplicemente per divertirsi del dolore che ognuna delle sue follie dava al mio cuore." Ibidem, p. 2.

Mr. Norberry: Why so, Maria?

Miss Dorrillon: Because, instead of pain, I can see it gives him pleasure to refuse me.

Sir William: I never confer a favour, of the most trivial kind, where I have no esteem.

Miss Dorrillon (proudly): Nor would I receive a favour, of the most trivial kind, from one who has not liberality to esteem me.⁴⁴⁶

L'arguzia con cui la ragazza risponde echeggia i battibecchi tra Miss Milner e Sandford, a conferma della affinità caratteriale tra le due donne, ma c'è un'altra analogia evidenziata da un episodio che sembra una diretta derivazione dal primo romanzo di Inchbald: la risolutezza della donna a fare liberamente ciò che desidera.

Miss Dorrillon: (...) have you provided tickets for the fete on Thursday?

Sir George: I have; provided you have obtained Mr. Norberry's leave to go

Mr. Norberry: That I cannot grant.

Miss Dorrillon: Nay, my dear Sir, do not force me to go without it.

Sir William (With violence): Would you dare?

Miss Dorrillon (Looking with surprise): "Would I dare," Mr. Mandred! - and what have you to say if I do?

Sir William (Recollecting himself.): I was only going to say, that if you did, and I were Mr. Norberry -

Miss Dorrillon: And if you were Mr. Norberry, and treated me in the manner you now do, depend upon it I should not think your approbation or disapprobation, your pleasure or displeasure, of the slightest consequence.⁴⁴⁷

La circostanza rimanda chiaramente alla vicenda del ballo in maschera cui Miss Milner desidera ad ogni costo partecipare ma ciò che colpisce, oltre al fatto che Miss Dorrillon, come la protagonista del romanzo, è pronta a recarsi alla festa anche senza l'autorizzazione del suo tutore, è l'intensità con cui la fanciulla afferma il suo desiderio di non sottostare alle imposizioni maschili.

Miss Dorrillon appare quindi un personaggio femminile atipico, tuttavia la sua ribellione alla società patriarcale, rappresentata dallo scontro con Mr. Mandred/Sir William, è possibile solo perché lei ignora la reale identità dell'uomo, come dichiara Mr. Norberry al padre: "did she know you were Sir William Dorrillon, did she know you were her father, every word you uttered, every look you glanced, would be received with gentleness and submission"⁴⁴⁸; e infatti vedremo quale cambiamento porterà nella

446. "Miss Dorrillon: (...) posso sicuramente chiedere un favore a Mr. Mandred meglio di chiunque altra persona al mondo. Mr. Norberry: Perché, Maria? Miss Dorrillon: Perché posso notare che rifiutarmelo, invece di dispiacere, gli dà gusto. Sir William: Non conferisco mai un favore, neanche del tipo più banale, laddove non sono stimato. Miss Dorrillon (orgogliosamente): Né io accetterei mai un favore, del genere più ovvio, da uno che non ha la generosità di apprezzarmi." Ibidem, p. 14.

447. "Miss Dorillon: Vi siete procurato i biglietti per la festa di giovedì? Sir George: L'ho fatto; purché voi abbiate ottenuto da Mr. Norris il permesso di andare. Mr. Norberry: Questo non posso garantirlo. Miss Dorrillon: No, mio caro signore, non spingetemi ad andare senza il vostro permesso. Sir William (con veemenza): Osereste? Miss Dorrillon (guardandolo sorpresa): "Oserai," Mr. Mandred! - e cosa avete voi da dire se lo facessi? Sir William (Ricomponendosi): Stavo solo per dire che se lo faceste e io fossi Mr. Norberry - Miss Dorrillon: Se voi foste Mr. Norberry e mi trattaste nel modo in cui state facendo ora, dipendesse da ciò non riterrei la vostra approvazione o disapprovazione, il vostro piacere o dispiacere, della minima conseguenza." Ibidem, p. 15.

448. "Sapesse che voi siete Sir William Dorrillon, sapebbe che siete suo padre, ogni parola da voi pronunciata, ogni vostro sguardo, verrebbe ricevuto con gentilezza e sottomissione", ibidem. p. 2.

condotta della ragazza tale scoperta. Dopo averla fatta uscire dalla prigione Sir William le impone il trasferimento in campagna per allontanarla dai "peccaminosi" divertimenti della città: "You must promise, never, never to return to your former follies and extravagancies."⁴⁴⁹ La ragazza prima esita, divisa tra la gratitudine e il rimorso, ma quando scopre che il suo interlocutore non è altri che il padre, il suo desiderio di ribellione viene immediatamente sedato e si dimostra pronta ad obbedire ai suoi ordini. Sir William, appena vede riconosciuta la sua autorità, la esercita immediatamente; rivolgendosi a Mr. Bronzely, asserisce: "the first command I lay upon my daughter, is - to take refuge from your pursuits, in the protection of Sir George Evelyn"⁴⁵⁰ e impone alla figlia il matrimonio con quello che tra i due pretendenti egli considera migliore. Che si tratti di un'ingiunzione cui non è possibile sottrarsi è evidente dalla parola "command", e nonostante il giovane prescelto affermi che "she shall never repine at the election she has made"⁴⁵¹ è evidente che la scelta non è stata della ragazza.

Nel romanzo Miss Milner è consapevole del fatto che sta combattendo una "battaglia" e affronta direttamente coloro che, nel suo microcosmo, impersonano la società patriarcale dalle cui imposizioni vuole liberarsi; l'eroina della commedia invece si trova "involontariamente" a contrastare l'autorità paterna, come conferma la battuta di Mr. Norberry. E' interessante notare che questa battuta viene inserita da Inchbald al principio della commedia, come a volere scagionare l'insolenza della ragazza, ma soprattutto con lo scopo di dichiarare, sin dall'inizio, la conoscenza e la propria adesione a quelle che sono le leggi stabilite dalla società patriarcale: nel rapporto con il padre, una figlia deve essere dolce e sottomessa; Miss Dorrillon non lo è, solo perché ignora che l'uomo contro il quale afferma il suo desiderio di autonomia e che tratta con tanta arroganza è suo padre. Non appena scopre la verità, il suo atteggiamento cambia radicalmente: dopo il convenzionale svenimento con cui accoglie la notizia, la ritroviamo solo nella scena finale, in cui obbedendo all' imposizione paterna, nega ogni speranza allo spasimante scartato e accetta il matrimonio imposto dal padre con una frase che esprime la sua resa alla società maschilista: "a maid of the present day shall become a wife like those - of former times."⁴⁵² Un'apprezzabile componente della commedia è offerta proprio dall'ironico ritratto di quelle mogli all'antica cui Miss Dorrillon fa riferimento, inserito nell'intreccio secondario della commedia, che ha come protagonisti l'autocratico Lord Priory e sua moglie,

donna remissiva e sottomessa. Lord Priory afferma di non avere mai portato la moglie nella dimora di un uomo sposato, per il seguente motivo:

having always treated my wife according to the ancient mode of treating wives, I would rather she should never be an eye-witness to the modern household management.⁴⁵³

L'uomo è un sostenitore dell'usanza degli antichi perché permetteva loro che "their wives obeyed them"⁴⁵⁴ e infatti racconta:

In ancient days, when manners were simple and pure, did not wives wait at the table of their husbands? and did not

449. "Dovete promettere di non tornare mai, mai alle vostre follie e stravaganze precedenti." Ibidem, atto V, scena ii. p. 82.

450. "Il primo comando che impongo a mia figlia, è - di sfuggire alla vostra corte, rifugiandosi sotto la protezione di George Evelyn." Ibidem, atto V, scena iv, p. 94.

451. "Lei non si lamenterà mai della scelta che ha compiuto." Ibidem.

452. "Una fanciulla dei giorni nostri diventerà una moglie come quelle - dei tempi andati." Ibidem, atto V, scena iv, p. 95.

453. "Avendo sempre trattato mia moglie secondo l'antica maniera di trattare le mogli, preferirei che ella non fosse mai testimone della moderna gestione domestica." Ibidem, atto I, scena i, p. 5.

454. "Le loro mogli gli obbedissero." Ibidem.

angels witness the subordination? I have taught Lady Priory to practise the same humble docile obedience⁴⁵⁵

Lord Priory non concepisce il rapporto tra coniugi come una relazione di corrispondenza, piuttosto ritiene che lo scopo del matrimonio sia quello di ottenere dalla donna l'assoluta obbedienza:

Mr. Norberry: And don't you suffer Lady Priory to do as she likes?

Lord Priory: Yes, when it is what I like too. But never, never else.

Sir William: Does not this draw upon you the character of an unkind husband?

Lord Priory: That I am proud of. Did you never observe, that seldom a breach of fidelity in a wife is exposed, where the unfortunate husband is not said to be "the best creature in the world!"(...)

Mr. Norberry: But I hope you equally disapprove of every severity.

Lord Priory (rapidly): What do you mean by severity?

Mr. Norberry: You know you used to be rather violent in your temper.

Lord Priory: So I am still - apt to be hasty and passionate - but that is rather of advantage to me as a husband - it causes me to be obeyed without hesitation⁴⁵⁶

Nel ritrarre questo esemplare tipico della società patriarcale, Inchbald ne esagera le teorie e il comportamento maniacale e lo fa diventare una macchietta, ridicolizzando attraverso la satira i principi di cui Lord Priory è portatore:

Lord Priory: (...) I know several women of fashion, who will visit six places of different amusement on the same night, have company at home besides, and yet, for want of something more, they'll be out of spirits: my wife never goes to a public place, has scarce ever company at home, and yet is always in spirit.

Sir William: Never visits operas, or balls, or routs?

Lord Priory: How should she? She goes to bed every night exactly at ten.

Mr. Norberry: In the name of wonder, how have you been able to bring her to that?

Lord Priory: By making her rise every morning at five.

Mr. Norberry: And so she becomes tired before night.

Lord Priory: Tired to death. Or, if I see her eyes completely open at bed-time, and she asks me to play one game more at picquet, the next morning I jog her elbow at half

455. "Anticamente, quando le maniere erano semplici e pure, le mogli non servivano a tavola i loro mariti? e gli angeli non erano testimoni della loro sottomissione? ho insegnato a Lady Priory a praticare la medesima umile e docile obbedienza", *ibidem*, p. 8.

456. "Mr. Norberry: E non permettete a Lady Priory di fare ciò che desidera? Lord Priory: Sì, quando è ciò che desidero anch'io. Ma mai, mai altrimenti. Sir William: Questo non attira su di voi la nomea del marito crudele? Lord Priory: Di questo ne sono orgoglioso. Non avete mai notato che spesso la trasgressione alla fedeltà in una moglie viene smascherata laddove lo sventurato marito viene definito "la migliore creatura del mondo!" (...) Mr. Norberry: Ma spero che comunque disapproviate ogni durezza. Lord Priory (rapidamente): Cosa intendete con durezza? Mr. Norberry: Sapete che usavate essere piuttosto violento nel vostro temperamento. Lord Priory: Così sono tuttora - soggetto ad essere impetuoso e collerico - ma questo è piuttosto un vantaggio per me come marito - mi permette di essere obbedito senza esitazione (...)", *ibidem*, p. 6.

after four.⁴⁵⁷

Sir William e Mr. Norberry ascoltano increduli e allo stesso tempo con ammirazione il resoconto di Lord Priory, al termine del quale Sir William commenta: "what a contrast must there be between Lady Priory and the ladies in this house"⁴⁵⁸, riferendosi a sua figlia e a Lady Raffle, con un atteggiamento simile a quello di Sandford quando mette a confronto l'irrequieta Miss Milner con la tranquilla Miss Fenton; ad un certo punto del romanzo, la prima commenta con sarcasmo la predilezione della seconda per le serate trascorse in casa, al che Sandford esclama prontamente: "I think, (...) a much greater censure should be passed upon those, who prefer rambling abroad."⁴⁵⁹

Al parallelismo tra Miss Milner e Miss Dorrillon si affianca dunque l'analogia tra Miss Fenton, la giovane dalla "gentle disposition, and discreet conduct"⁴⁶⁰, chiamata a modello da Sandford e Dorriforth in quanto personificazione della donna obbediente e sottomessa gradita dalla società patriarcale, e Lady Priory, anch'ella presentata come un esempio di virtù da seguire:

Sir William: Lady Priory, I am not accustomed to pay compliments, or to speak my approbation, even when praise is a just tribute; but your virtues compel me to an eulogium. - That wife submission to a husband who loves you, that cheerful smile so expressive of content, and that plain dress which indicates the elegance as well as the simplicity, of your mind, are all symbols of a heart so unlike to those which the present fashion of the day has misled -

Miss Dorrillon: Why look so stedfastly (sic) on me, Mr. Mandred?⁴⁶¹

Ancora una volta la cieca devozione con cui la donna si consacra al marito senza alcuna traccia di scontentezza, viene stimata come la qualità più preziosa di una moglie. Naturalmente nessuno dei personaggi maschili della commedia disapprova Lord Priory per il piglio dittatoriale con cui dirige la moglie; unica eccezione è Bronzely, il quale dichiara: "I'll do a meritorious act this very day. This poor woman lies in slavery with her husband. I'll give her an opportunity to run away from him"⁴⁶², ma con questa

457. "Lord Priory: Conosco molte donne della buona società che visitano sei luoghi di intrattenimenti diversi nella stessa notte, inoltre hanno ospiti a casa e malgrado ciò, per mancanza di altro ancora, sono di cattivo umore: mia moglie non va mai nei locali pubblici, raramente riceve visite a casa e ciononostante è sempre di buon umore. Sir William: Non si reca mai all'opera, a un ballo, o a far visite? Lord Priory: Come potrebbe? Lei va a dormire ogni sera esattamente alle dieci. Mr. Norberry: Per tutti i numi, come avete potuto condurla a ciò? Lord Priory: Facendola alzare ogni mattina alle cinque. Mr. Norberry: Così è stanca prima che faccia notte. Lord Priory: Stanca morta. O, se vedo che i suoi occhi sono ancora ben aperti all'ora di andare a letto e mi chiede di giocare un'altra mano a picquet, il mattino seguente le scuoto il gomito alle quattro e mezzo." Ibidem, p. 7.

458. "Quale contrasto deve esserci tra Lady Priory e le signore in questa casa!" Ibidem, p. 8.

459. "Penso (...) che un assai più grave biasimo dovrebbe essere pronunciato per coloro che preferiscono vagabondare fuori di casa." Inchbald, *A Simple Story*, p. 117.

460. "Mite indole e discreta condotta", ibidem, p. 38.

461. "Sir William: Lady Priory, non sono abituato a proferire complimenti, o ad esprimere la mia approvazione, anche quando l'encomio è un giusto tributo, ma le vostre virtù mi obbligano a un elogio. - Quella sottomissione coniugale a un marito che vi ama, quell'allegro sorriso così espressivo della contentezza e quel sobrio abito che denota l'eleganza e allo stesso tempo la semplicità della vostra mente, sono tutti simboli di un cuore talmente diverso da quelli che la moda attuale ha traviato - Miss Dorrillon: Perché mi fissate in quel modo, Mr. Mandred?" Inchbald, *Wives As They Were, and Maids As They Are*, atto II, scena i, p. 24.

462. Compirò un atto meritorio oggi stesso. Questa povera donna vive in schiavitù col marito. Le offrirò l'opportunità di scappare via da lui." Ibidem, atto III, scena i, p. 42.

affermazione Bronzely più che prendere posizione a difesa dei diritti femminili all'indipendenza, esprime una sorta di alibi per i suoi loschi scopi: il libertino, infatti, desidera conquistare Lady Priory e indurla a tradire il marito. L'esecuzione del suo progetto si rivela più difficile del previsto; la donna mostra nei confronti del coniuge una devozione totale, tanto da suscitare lo stupore di Bronzely: "It is amazing to find so much fidelity the reward of tyranny!"⁴⁶³ Esclamazione a cui Lady Priory risponde:

Sir - I speak with humility - I would not wish to give offence - (timidly) - But, to the best of my observation and understanding, your sex, in respect to us, are all tyrants. I was born to be the slave of some of you - I make the choice to obey my husband.⁴⁶⁴

L'accusa mossa al sesso forte è notevole, e forse più coraggiosa della presunta ribellione di Miss Dorrillon, tuttavia essa viene fatta pronunciare timidamente, dopo una serie di timorose scuse che rivelano la cautela con cui Inchbald affronta certe tematiche nell'ambito dello spazio teatrale⁴⁶⁵ e che in ogni modo si conclude in una sorta di consapevole rassegnazione allo status quo. Questo sentimento di resa caratterizza il comportamento di Lady Priory verso il marito poiché, come afferma egli stesso dopo aver orgogliosamente spiegato che a volte chiude la moglie in camera per l'intero giorno, ella "for not having seen a single soul, she is rejoiced even to see *me*."⁴⁶⁶

Sul finire della commedia Lady Priory viene ricondotta all'abitazione di Mr. Norberry; dove il marito, alla presenza di tutti gli altri personaggi, la interroga immediatamente su quanto avvenuto durante la sua fuga con Bronzely:

Lord Priory: You know I love truth - speak plainly to all their curiosity requires.

Lady Priory: Since you command it then, my Lord - I confess that Mr. Bronzely's conduct towards me has caused a kind of sentiment in my heart - (...) A sensation which -

Lord Priory: Stop - any truth but this I could have borne. Reflect on what you are saying - Consider what you are doing - Are these your primitive manners?

Lady Priory: I should have continued those manners, had I known none but primitive men. But to preserve ancient austerity, while, by my husband's content, I am assailed by modern gallantry, would be the task of a Stoic, and not of his female slave.⁴⁶⁷

La donna sembra essere stata conquistata dal damerino e dai moderni costumi,

463. "E' sorprendente trovare tanta fedeltà come ricompensa alla tirannia!" Ibidem, atto IV, scena ii, p. 58.

464. "Signore - parlo con umiltà - non vorrei recarvi offesa - timidamente) - Ma, per quanto possa osservare e comprendere, gli uomini, nei nostri confronti, sono tutti tiranni. Sono nata per essere la schiava di uno di voi - ho compiuto la scelta di obbedire a mio marito." Ibidem, p. 59.

465. Sulla prudenza di Inchbald nell'affrontare certi argomenti quando scrive per il teatro, rispetto al maggiore ardimento dimostrato nei suoi due romanzi, e in particolare in *Nature and Art*, si veda IV. 2.

466. "Non avendo visto una sola anima, è felice persino di vedere me." Ibidem, atto I, scena i, p. 8.

467. "Lord Priory: Sapete che io amo la verità - rispondete francamente a tutto ciò che la loro curiosità richiede. Lady Priory: Poiché voi lo comandate allora, mio Signore - confesso che la condotta di Mr. Bronzely nei miei confronti ha provocato una specie di sentimento nel mio cuore - (...) Una sensazione che - Lord Priory: Ferma - qualsiasi verità avrei potuto sopportare tranne questa. - Riflettete su ciò che state dicendo - Considerate quello che state facendo - Sono queste le vostre antiche maniere? Lady Priory: Avrei continuato in quella guisa, se non avessi conosciuto altro che uomini all' antica. Ma mantenere l'antica austerità mentre, con il consenso di mio marito, vengo assalita dalla moderna galanteria, sarebbe il compito di uno stoico e non della sua serva." Ibidem, atto V, scena iv, p. 93.

dichiarando la sconfitta del marito e delle sue antiquate idee; tanto è vero che Lady Mary Raffle, rivolgendosi ai presenti ma specialmente a Lord Priory esclama trionfante: "Do you hear? Do you all hear? My Lord, do *you* hear"⁴⁶⁸, ma si tratta di una impressione ingannevole:

Lord Priory: I do - I do- and though the sound distracts me,
I cannot doubt her word.

Lady Priory: It gives me excessive joy to hear you say so:
because you will not then doubt me when I
add - that gratitude, for his restoring me so
soon to you, is the only sentiment he has
inspired.

Lord Priory: Then my management of a wife is right after all!⁴⁶⁹

La commedia si conclude quindi con il riconoscimento della validità delle nozioni liberticide di cui Lord Priory si è servito per ottenere una moglie devota e sottomessa quale Lady Priory. Inchbald, legata alle convenzioni teatrali del lieto fine, conclude la sua commedia con il ritorno all'ordine: la riunione della moglie con il consorte; il riconoscimento, da parte della figlia "ribelle", dell'autorità patriarcale e, attraverso un atto di obbedienza, l'immediato passaggio dal controllo paterno a quello del futuro marito. Anche l'indomita Lady Mary, che avevamo visto prendersi gioco di Lord Priory nell'episodio citato, cede umilmente al dominio maschile:

Bronzely: (...) I demand of you, Lady Mary - if, in consequence
of former overtures, I should establish a legal authority
over you, and become your chief magistrate - would
you submit to the same control to which Lady Priory
submits?

Lady Mary: Any controul (sic), rather than have no chief magistrate
at all.⁴⁷⁰

Nel finale, dunque, assistiamo a una triplice resa femminile assai lontana dall'affermazione della volontà e dell'autonomia femminile di cui Miss Milner era portatrice. Nel romanzo l'eroina ottiene ciò che desidera senza dover scendere a patti o esprimere rincrescimento per il comportamento adottato, nella commedia invece Miss Dorrillon dimostra di avere il medesimo spirito di Miss Milner solo fino a quando ignora l'identità del padre: appena questi le si rivela, si assoggetta immediatamente al volere paterno; Lady Priory, sebbene consapevole della tirannide cui i sostenitori dell'ordine patriarcale sottopongono le donne, da tempo lo ha arrendevolmente accettato; infine Lady Mary, attraverso la prontezza con cui si dichiara disposta a sopportare gli ordini del futuro marito, sembra ammettere la sua incapacità a gestire la propria esistenza senza un controllo maschile, e di conseguenza l'impossibilità delle donne di vivere bene al di fuori dell'istituzione del matrimonio.

Nell'introduzione alla commedia scritta per la collana *The British Theatre*, Inchbald difende la morale dell'opera: "There are some just sentiments, some repartees, a little

468. "Udite? Udite tutti? Mio Signore, avete sentito voi?" Ibidem.

469. "Lord Priory: Sento - sento - e sebbene il suono mi sconvolga, non posso mettere in dubbio la sua parola
Lady Priory: Mi rende estremamente felice sentirvi dire questo: perché allora non mi metterete in dubbio quando aggiungo che la gratitudine per avermi ricondotto a voi così tempestivamente, è il solo sentimento che egli mi ha ispirato. Lord Priory: Dunque la mia gestione di una moglie è corretta dopotutto!" Ibidem, pp. 93-94.

470. "Bronzely: Vi domando, Lady Mary - se, come conseguenza alle precedenti proposte, io dovessi instaurare un'autorità legale su di voi e diventare il vostro prioritario magistrato - vi assoggettereste allo stesso controllo cui Lady Priory si sottomette? Lady Mary: Qualsiasi controllo, piuttosto che non avere alcun capo magistrato." Ibidem, p. 95

pathos, and an excellent moral in this production"⁴⁷¹ ma il messaggio conclusivo presenta una forte discrepanza rispetto a quello contenuto in *A Simple Story*; una divergenza alla cui base c'è, come vedremo nell'analisi comparata tra il secondo romanzo di Inchbald, *Nature and Art*, e la sua commedia *Lovers' Vows*⁴⁷², una motivazione dettata proprio dalla diversità del mezzo narrativo adottato.

III. 3. "A Simple Winter's Story"

III. 3.1. Una storia invernale, forse

L'analogia tra *A Simple Story* e *The Winter's Tale*⁴⁷³, venne in origine suggerita da James Boaden; egli infatti, nella sua biografia di Elizabeth Inchbald, inserì un'analisi del romanzo in cui giunto alla cesura che divide l'opera in due parti, avanza l'ipotesi che all'origine di questo stacco temporale ci fosse l'opera scespiriana:

To an actress like Mrs. Inchbald, the "Winter's Tale" of Shakspeare⁴⁷⁴ (sic) was well known: she had probably acted both the Mother and the Daughter of that romantic drama, and remembered the expedient fallen upon by the poet to slide over sixteen years, till the Perdita has become nubile, whom, as an infant, we had seen cast out by its jealous and savage father⁴⁷⁵

La supposizione dello studioso è stata sminuita da alcuni critici, mentre altri l'hanno pedissequamente adottata; alla prima categoria appartiene McKee, secondo il quale:

There are, it is true, certain points of similarity between these works, but had there been no seventeenth-year lapse perhaps Boaden would not have noticed them,

471. "Ci sono alcuni sentimenti onesti, alcune battute spiritose, un po' di pathos e una eccellente morale in questa creazione", Inchbald, (ed.), op. cit., vol. XXIII, p. 4.

472. Si veda il capitolo IV. 6.

473. *The Winter's Tale* (1611), insieme a *Pericles, Prince of Tyre*, *Cymbeline, King of Britain* e *The Tempest*, appartiene al gruppo dei romances, ovvero drammi romanzeschi, composti da Shakespeare nell'ultima fase della sua attività. Sono opere che presentano argomenti comuni, quali il tema della scomparsa e del ritrovamento, la restaurazione dell'onore e dell'innocenza calunniata, il trascorrere del tempo che permette, grazie all'operato delle generazioni successive, di riscattare le colpe dei padri.

474. William Shakespeare (1564-1616), drammaturgo e poeta britannico. Nato a Stratford-upon-Avon, lasciò il paese natio per recarsi a Londra e tentare la carriera teatrale. Come attestano gli ironici commenti di colleghi invidiosi, Shakespeare aveva già raggiunto nel 1592 una certa notorietà. Durante il biennio seguente, Shakespeare diede alle stampe due poemetti: *Venus and Adonis* e *The Rape of Lucrece*. Alla riapertura dei teatri, chiusi nel 1592 a causa della peste, Shakespeare tornò a dedicarsi interamente al palcoscenico, come attore e azionista, ma soprattutto in qualità di drammaturgo, prima con la compagnia dei Lord Chamberlain's Men e successivamente con quella dei King's Men. Melchiori suddivide la sua vasta opera in tragedie di vendetta (*Titus Andronicus*) e tragedie liriche (*Romeo and Juliet*), commedie eufuistiche (*The Taming of the Shrew*, *The Comedy of Errors*, *The Two Gentlemen of Verona*, *Love's Labour's Lost*, *A Midsummer Night's Dream*), drammi storici (*Henry VI, Part I, II e III*; *Richard III*; *Richard II*; *Henry IV, Part I e II*; *Henry V*; *Henry VIII*), commedie romantiche (*The Merchant of Venice*; *Much Ado About Nothing*, *As You Like It*, *Twelfth Night, or, What You Will*; *The Merry Wives of Windsor*), drammi dialettici (*Hamlet*, *Troilus and Cressida*, *All's Well That Ends Well*; *Measure for Measure*), tragedie (*Othello*, *the Moor of Venice*; *King Lear*, *Macbeth*), opere che si rifanno al mondo classico (*Julius Caesar*; *Antony and Cleopatra*, *Coriolanus*; *Timon of Athens*), drammi romanzeschi, liriche e sonetti (*The Passionate Pilgrim*, *The Phoenix and Turtle*, *A Lover's Complaint*, *Shakespeare's Sonnets*). Si veda Giorgio Melchiori, op. cit.

475. "Ad un'attrice come Mrs. Inchbald, il "Winter's Tale" di Shakspeare (sic) era ben noto: ella aveva probabilmente recitato sia la Madre che la Figlia di quel dramma romanzesco e ricordava l'espedito utilizzato dal poeta di sorvolare su sedici anni sino al mutamento di Perdita, colei che da bambina avevamo visto cacciare via dal suo geloso e crudele padre, in una giovane e attraente donzella." Boaden, op. cit., vol. I, p. 277.

for the parallel between the play and the novel is far from complete. (...) Boaden's claim for *A Winter's Tale* as its source is not convincing.⁴⁷⁶

Kelly, al contrario, riprendendo l'opinione di Tompkins, afferma:

The obvious model for a work in two parts separated by the age of a generation was, as J. M. S. Tompkins notes, *The Winter's Tale*. Even the title of Mrs. Inchbald's novel is somewhat similar in import to that of Shakespeare's play.⁴⁷⁷

Malgrado la diversità di pensiero, i due critici hanno nei confronti di questo tema lo stesso atteggiamento: essi si limitano a negare o ad affermare l'affinità tra le due opere, senza però intraprendere uno studio approfondito in questa direzione. McKee, nonostante sostenga che il parallelo tra il romanzo e la commedia sia incompleto, asserisce che alcuni punti comuni ci sono, ma non spiega quali; Kelly, a sua volta, considera sufficiente la presenza di un identico salto temporale a metà del romanzo, per rintracciarne la diretta derivazione dal "romance".

Anche tra la critica più recente, sebbene il riferimento alla relazione tra le due opere citate sia spesso presente, non è stato possibile trovare una ricerca approfondita sull'argomento; nell'introdurre il romanzo per l'ultima edizione della Penguin, Pamela Clemit scrive: "modelled on *The Winter's Tale*, *A Simple Story* is a tale of separation and reconciliation in two generations"⁴⁷⁸, quindi l'autrice prosegue con una recensione che tocca diversi aspetti, ma nella quale non c'è altro accenno alle derivazioni shakespeariane. Dello stesso tenore è l'intervento di Castle, la quale, in una nota a piè di pagina, dichiara "the complex relations between Miss Milner, Matilda, and Dorriforth certainly resemble those of Hermione, Perdita, and Leontes in several respects"⁴⁷⁹, ma ancora una volta, dopo questo accenno sbrigativo, il discorso viene lasciato cadere.

Per trovare uno studio, anche se parziale, a questo proposito, occorre tornare al testo di Boaden; al biografo infatti, oltre al primato di avere individuato nel dramma una analogia con il romanzo di Inchbald, va riconosciuta la paternità dell'unico tentativo di analisi comparativa tra le due opere. Si tratta di una disquisizione di poche righe, limitata ad un raffronto tra l'intervento del Tempo, che funge da Coro al principio del quarto atto dell'opera shakespeariana, e l'introduzione con cui Inchbald proietta il lettore nella seconda parte del racconto, ma nonostante la sua brevità riteniamo che essa costituisca un interessante punto di partenza per la nostra ricerca.

III. 3. 2. Il Tempo

Parallelamente a quanto accade in *Pericles*, *The Winter's Tale* è divisa nettamente in due parti da uno stacco temporale di diversi anni ma, come fa notare Melchiori⁴⁸⁰, mentre le due sezioni di *Pericles* hanno in comune vari elementi, che contribuiscono a

476. "Ci sono, è vero, certi punti di somiglianza tra questi lavori, ma se non ci fosse stato un intervallo di diciassette anni forse Boaden non li avrebbe notati, poiché il parallelo tra la commedia e il romanzo è tutt'altro che completo. (...) La rivendicazione di Boaden per *A Winter's Tale* come sua fonte non è convincente." McKee, op. cit., p. 61.

477. "L'ovvio modello per un lavoro in due parti separato dall'età di una generazione era, come nota J. M. S. Tompkins, *The Winter's Tale*. Persino il titolo del romanzo di Mrs. Inchbald è in un certo modo simile nel significato a quello del dramma di Shakespeare." Kelly, *The English Jacobin Novel*, op. cit., p. 88.

478. "Plasmato su *The Winter's Tale*, *A simple Story* è un racconto di separazione e riconciliazione in due generazioni." Pamela Clemit, op. cit., p. 313.

479. "Le complesse relazioni tra Miss Milner, Matilda e Dorriforth rimandano chiaramente a quelle tra Hermione, Perdita e Leontes per diversi aspetti." Castle, op. cit., p. 313.

480. Melchiori, op. cit., p. 608.

rendere unitario il tutto, le due metà di *The Winter's Tale* sembrano appartenere a due generi distinti. Da qui la valutazione del "romance" come due drammi diversi, una tragedia e una pastorale comica, "tenuti insieme per forza."⁴⁸¹

Un commento analogo venne pronunciato da Renwick riguardo il romanzo della Inchbald:

A Simple Story is really two stories. A violently compressed interlude informs the reader that Lady Elmwood's imperfect nature led her into unfaithfulness and remorseful death, a tragic motive which merely links the comedy of character to the romantic comedy of the second part.⁴⁸²

Ma più che la fusione di due diverse vicende in una sola opera, ciò che colpì James Boaden fu la presenza in entrambi i lavori di un intervallo che le separa e raccorda allo stesso tempo; la suddivisione di *The Winter's Tale* in due parti, distanziate da un salto temporale di sedici anni, rese infatti necessario l'inserimento di un coro che informasse il pubblico di quanto accaduto nel frattempo

Impute it not a crime
To me, or my swift passage, that I slide
O'er sixteen years, and leave the growth untried
Of that wide gap, since it is in my power
To o'erthrow law, and in one self-born hour
To plant and o'erwhelm custom. (...)
Your patience this allowing,
I turn my glass, and give my scene such growing
As you had slept between⁴⁸³

Inchbald adotta il medesimo espediente narrativo e, al principio del terzo volume, introduce prima una riflessione sulla transitorietà della vita:

Throughout life, there cannot happen an event to arrest the reflection of a thoughtful mind more powerfully, or to leave so lasting an impression, as that of returning to a place after a few years absence, and observing an entire alteration in respect to all the persons who once formed the neighbourhood - To find some, who but a few years before were left in the bloom of youth and health, dead - to find children left at school, married, with children of their own - some persons who were in riches, reduced to poverty⁴⁸⁴

481. Ibidem.

482. . "A Simple Story è in realtà due storie. Un intervallo fortemente condensato informa il lettore che la natura imperfetta di Lady Elmwood l'ha condotta all'infedeltà e verso una morte piena di rimorso, un motivo tragico che semplicemente collega la commedia di carattere alla commedia romantica della seconda parte." Renwick, op. cit., p. 64.

483. "Non date colpa a me, o alla mia rapida corsa, se sorvolo su sedici anni e lascio non detta la storia di quel vasto spazio, perché è in mio potere rovesciare la legge e in una sola ora da se stessa nata radicare e svelle l'usanza. (...) Con la vostra pazienza, capovolgo la mia clessidra e faccio procedere il mio dramma come se intanto aveste dormito", William Shakespeare, *The Winter's Tale*, atto IV, scena I. Traduzione di Giorgio Melchiori, in Teatro completo di William Shakespeare, a cura di Giorgio Melchiori, Milano, Mondadori, 1981, vol. VI, p. 655.

484. "Nel corso di tutta la vita non c'è altro evento che arresti il pensiero di una mente riflessiva più potentemente, o che lasci un'impressione così durevole, come quella di ritornare in un luogo dopo pochi anni d'assenza e notare un cambiamento totale rispetto a tutte le persone che una volta formavano il vicinato - Trovare alcuni, che solo pochi anni prima si erano lasciati nel fiore degli anni e della salute, morti - sorprendere bambini lasciati a scuola, sposati e diventati a loro volta genitori - alcune persone che vivevano in ricchezze, ridotti in misera", Inchbald, op. cit., p. 183.

Quindi invita il lettore ad immaginare il lasso di tempo trascorso tra le vicende lette sino a quel momento e quelle che si appresta a leggere:

Actuated by a wish, that the reflective reader may experience the sensation, which an attention to circumstances such as these, must cause; he is desired to imagine seventeen years elapsed, since he has seen or heard of any of those persons, who in the foregoing volumes have been introduced to his acquaintance - and now, supposing himself at the period of those seventeen years, follow the sequel of their history.⁴⁸⁵

Successivamente, così come in *The Winter's Tale* il Tempo informa lo spettatore delle trasformazioni che egli ha apportato ai personaggi del dramma, Inchbald fornisce al lettore una serie di brevi ragguagli sui cambiamenti avvenuti ai protagonisti del suo romanzo:

The beautiful, the beloved Miss Milner - she is no longer beautiful - no longer beloved - no longer - tremble while you read it! - no longer - virtuous. Dorriforth, the pious, the good, the tender Dorriforth, is become a hard-hearted tyrant. The compassionate, the feeling, the just Lord Elmwood, an example of implacable rigour and injustice.

Miss Woodley is grown old, but less with years than grief. The child Rushbrook is become a man, and the apparent heir of Lord Elmwood's fortune; while his own daughter, his only child by his once adored Miss Milner, he refuses ever to see again, in vengeance to her mother's crimes.⁴⁸⁶

Si tratta di una tecnica narrativa stringata, fortemente drammatica nella sua immediatezza, di cui la romanziera si avvale per preparare sinteticamente il lettore al seguito della vicenda, seguendo quasi alla lettera il modello shakespeariano. Infatti Boaden, dopo aver ricondotto al dramma di Shakespeare l'idea della scissione temporale del romanzo di Inchbald, afferma: "it will now be proper to show the parallel passages in the precedent we have pointed out"⁴⁸⁷ e quindi sottolinea l'analogia tra il passaggio appena citato e le parole del Coro di *The Winter's Tale*:

Leontes leaving, -
Th'effects of his fond jealousies so grieving
That he shuts up himself - imagine me,
Gentle spectators, that I now may be
In fair Bohemia; and remember well,
I mentioned a son o'th'king's, which Florizel

485.. "Spinta dal desiderio che il pensoso lettore possa sperimentare l'impressione che l'attenzione a circostanze come queste deve causare, egli è pregato di immaginare che siano trascorsi diciassette anni da quando egli ha visto o udito di ognuna di quelle persone che nei precedenti volumi sono state introdotte alla sua conoscenza - e ora, fingendosi egli stesso all'epoca di quei diciassette anni, seguire la continuazione della loro storia." Ibidem.

486. "L'avvenente, l'amata Miss Milner - non è più avvenente - non è più amata - non è più - tremate leggendolo! - non è più virtuosa. Dorriforth, il pio, il gentile, l'affettuoso Dorriforth, è divenuto un tiranno crudele. Il compassionevole, il sensibile, l'imparziale Lord Elmwood, un esempio di implacabile rigore e ingiustizia. Miss Woodley è invecchiata, ma meno per gli anni che per il dolore. Il piccolo Rushbrook è diventato un uomo e l'erede in linea diretta del patrimonio di Lord Elmwood; mentre la sua stessa figlia, la sua unica bambina avuta dalla una volta adorata Miss Milner, egli si rifiuta per sempre di rivedere, come vendetta per i peccati di sua madre." Ibidem, pp. 183-4.

487. "Sarà ora opportuno illustrare i passaggi paralleli nel precedente che abbiamo segnalato" Boaden, op. cit., vol. I. p. 279.

I now name to you, and with speed so pace
To speak of Perdita, now grown in grace
Equal with wond'ring.⁴⁸⁸

Inchbald, imitando l'esempio del drammaturgo elisabettiano, ha elencato in apertura il decadimento della generazione precedente, per poi citare i rappresentanti di quella successiva proprio nel medesimo ordine suggerito dal Coro del "romance": prima, nonostante sia un personaggio minore, l'esponente maschile, quindi la giovane eroina. Dal raffronto tra questi brani emerge a nostro avviso un'interessante serie di attinenze tra i personaggi principali delle due opere; questa traccia è stata colta solo in parte da Boaden, il quale, a proposito di Rushbrook, scrive: "like Florizel, he is the destined husband of *her*⁴⁸⁹ Perdita, the daughter of Lady Elmwood."⁴⁹⁰ Il biografo dunque riconosce una corrispondenza tra la sorte dei due giovani e conseguentemente tra quella delle stesse Matilda e Perdita, unite dall'identica condizione di figlia "perduta" e poi ritrovata, ma il parallelismo può essere esteso ulteriormente, creando una serie di "coppie" equivalenti come, oltre a quelle già menzionate, quella dei tirannici Lord Elmwood e Leontes, le loro mogli Lady Elmwood e Hermione, le fedeli compagne Miss Woodley e Paulina. Questi ed altri elementi comuni, quali un primo rifiuto dei padri verso le figlie, seguito dalla riconciliazione e dal recupero finale dei valori affettivi messi in pericolo da un errore iniziale, confermano che il debito dell'autrice con il drammaturgo elisabettiano non solo è reale, ma va ben oltre la mera presenza dell'episodio messo in luce da Boaden.

III. 3. 3. Padri tirannici e vittime vincenti

Nella seconda parte del dramma shakespeariano e del romanzo di Inchbald, assistiamo a uno spostamento dalla relazione marito/moglie al rapporto padre/figlia in cui l'analogo destino di figlia ripudiata di Perdita e Matilda nasce da un colpa iniziale di cui esse non sono responsabili: l'infedeltà, nel primo caso presunta, nel secondo effettiva, della madre. Leontes, convinto che Hermione l'abbia tradito, condanna a morte la moglie e decide di punire insieme a lei la bambina appena nata, facendola scomparire dalla sua vista per sempre; l'adulterio di Miss Milner provoca la stessa reazione in Lord Elmwood, il quale, non contento dell'esilio volontario in cui la donna si è isolata, decreta il bando ad oltranza anche della figlia.

La gelosia di Leontes, sebbene immotivata, rende l'uomo cieco di furore e lo trasforma da re esemplare a spietato oppressore:

I'll not call you tyrant;
But this most cruel usage of your queen -
Not able to produce more accusation
Than your own weak-hinged fancy - something savours
Of tyranny, and will ignoble make you,
Yea, scandalous to the world.⁴⁹¹

La medesima sorte tocca al protagonista di *A Simple Story*: come spiega Inchbald in

488. "Lasciato Leonte (così tormentato dai frutti delle sue sciocche gelosie da isolarsi dal mondo), immaginate, gentili spettatori, che io sia nella bella Boemia, e non scordate che ho menzionato un figlio del re; del quale ora vi faccio il nome, Florizel, e rapido passo a dire di Perdita, cresciuta in grazia pari alla meraviglia che desta. Shakespeare, ed. cit., p. 655.

489. Boaden si riferisce qui a Elizabeth Inchbald.

490. "Come Florizel, egli è il marito destinato alla sua Perdita, la figlia di Lady Elmwood." Boaden, *Ibidem*.

491. "Non vi chiamo tiranno - ma questo crudele trattamento della vostra regina, incapace di produrre accuse più concrete della vostra fantasia sgangherata - odora alquanto di tirannia, e vi renderà ignobile, sì, lo scandalo del mondo." Shakespeare, atto II, scena III, ed. cit., p. 615.

quella specie di Coro al principio del terzo volume, dopo sedici anni troviamo un Lord Elmwood assai diverso da quello conosciuto nella prima parte del romanzo; egli ha subito una profonda metamorfosi: da gentile e affettuoso qual era, si è adesso trasformato in un tiranno. Il fatto che l'accusa di infedeltà sia tanto ingiustificata nel "romance", quanto fondata nel romanzo, è una differenza marginale poiché coincidente è invece la reazione dei due uomini, una risposta rappresentativa di una concezione maschilista della donna, ed in particolare di quella legata al vincolo del matrimonio: così come la giovane nubile è soggetta alla volontà del padre, la moglie deve sottostare alle regole del consorte; l'infedeltà al marito, in quanto libera scelta di un diverso partner, prima che una trasgressione al contratto matrimoniale, diventa l'incarnazione della volontà femminile di indipendenza. Da qui la necessità di fare scomparire l'artefice di un atto così ardito:

Nor night, nor day, no rest: it is but weakness
To bear the matter thus, mere weakness. If
The cause were not in being - part o'th'cause,
She, th'adult'ress: (...) she
I can hook to me - say that she were gone,
Given to the fire, a moiety of my rest
Might come to me again.⁴⁹²

Solo l'allontanamento della donna potrebbe permettere a Leontes di recuperare la pace perduta e, in questo tentativo di eliminare la presenza femminile che avevamo trovato anche nel romanzo di Inchbald, il bando viene esteso anche alla progenie. L'idea che il disonore delle madri debba ricadere sulle figlie e sull'intero universo femminile è un concetto profondamente radicato e in *The Winter's Tale* viene esplicitamente asserito da Antigonus il quale, dopo aver sostenuto l'onestà della sua regina, afferma:

She's otherwise, I'll keep my stables where
I lodge my wife; I'll go in couples with her,
Than when I feel and see her no farther trust her:
For every inch of woman's flesh is false,
If she be. (...) Be she honour-flawed,
I have three daughters: the eldest is eleven;
The second and the third nine and some five:
If this prove true, they'll pay for't.⁴⁹³

Allo stesso modo replicano Leontes e Lord Elmwood, che presentano un'affinità caratteriale evidente nel comune atteggiamento dispotico con cui reagiscono all'oltraggio subito, condotta che finisce appunto col ripercuotersi sulle fanciulle innocenti; a lungo essi rinunciano alle rispettive figlie a causa delle colpe delle loro genitrici, per poi "ritrovarle" sia in senso figurato che letterale. Tuttavia le motivazioni che spingono i due uomini ad estendere il confino alle figlie sono profondamente diverse, e tanto comprensibili nel caso della commedia, quanto riprovevoli in quello del romanzo. Leontes rifiuta la bambina appena data alla luce perché certo che ella sia il frutto della relazione illecita tra Hermione e Polixenes:

This brat is none of mine:
It is the issue of Polixenes.

492. "Ne di notte, né di giorno, mai riposo: è pura debolezza, prendere la cosa in questo modo. Pura debolezza. Se la causa non fosse in vita - o una parte della causa, lei, l'adultera: (1.) lei la tengo in pugno: diciamo che sia finita, data al fuoco, ed ecco che una metà della mia pace potrebbe ritornare." Shakespeare, atto II, scena III, ed. cit., p. 605.

493. "Se sarà dimostrato che così non è, metterò le stalle dove alloggia mia moglie, andrò sempre accoppiato a lei, non le crederò prima di aver toccato e visto: ogni pezzo di donna al mondo, sì, ogni grammo di carne di donna è falso, se lo è lei. (...) e lei è macchiata nell'onore, ebbene, io ho tre figlie: la più grande ha undici anni, la seconda e la terza nove e quasi cinque. Se questo si dimostra vero, la pagheranno loro." Shakespeare, atto II, scena I, ed. cit., pp. 591-593.

Hence with it, and together with the dam
Commit them to the fire!⁴⁹⁴

A nulla valgono i tentativi di Paulina di convincerlo del contrario:

It is yours;
And, might we lay th'old proverb to your charge,
like you, 'tis the worse. Behold, my lords,
Although the print be little, the whole matter
So And copy of the father: eye, nose, lip;
The trick of's frown; his forehead;(…)
Look to your babe, my lord; 'tis yours.⁴⁹⁵

Quindi ordina ad Antigonus di portarla in un luogo lontano e li abbandonarla:

We enjoin thee,
As thou art liegeman to us, that thou carry
This female bastard hence, and that thou bear it
To some remote and desert place, quite out
Of our dominions, and that thou leave it,
Without more mercy, to its own protection
And favour of the climate. (...) No, I'll not rear
Another's issue.⁴⁹⁶

Dunque Leontes pur non avendo certezze, se non le sue stesse convinzioni, del tradimento di Hermione, rifiuta la neonata in quanto, secondo lui, figlia illegittima. Lord Elmwood invece non può nutrire in questo senso alcun dubbio: Matilda è nata sei anni prima della relazione adulterina tra sua moglie e Loris Frederick e allontanarla da sé è solo un modo per tagliare di netto ogni legame con la moglie: “to bestow upon that child his affections, would be, he imagined, still in some sort, to divide them with the mother.”⁴⁹⁷ La neonata del dramma shakespeariano, abbandonata al suo destino, viene trovata e allevata da un pastore mentre Matilda, in seguito alla morte della madre, viene educata da Miss Woodley e Sandford; ambedue le fanciulle crescono in un ambiente semplice: “Perdita, like many country people, has a general and rooted dislike for artificiality in all forms”⁴⁹⁸ e nell'antitesi tra la genuinità della campagna e l'affettazione del palazzo reale proposta dal “romance”, riconosciamo l'origine del contrastante ritratto tra il carattere di Matilda, cresciuta nelle traversie ma lontano dall'artefatta mondanità della metropoli (versione moderna della corte di Shakespeare), e quello di sua madre. In entrambe le opere alle due giovani donne è affidato il compito di ripristinare l'ordine turbato dall'errore di Leontes, nel caso di *The Winter's Tale*, e dalla colpa di Lady Elmwood nel romanzo di Inchbald; Perdita, dopo essere stata abbandonata ai corvi e alle intemperie⁴⁹⁹, così come Matilda era stata lasciata cadere vittima delle morbose attenzioni

494. “Questo sgorbio non è mio: è il frutto di Polissene. Portatela via e datela al fuoco insieme alla madre!”
Shakespeare, atto II, scena III, ed. cit., p. 613.

495. “E' vostra - e potrebbe rivolgermi contro il vecchio adagio: “Troppo simile a voi, questo è il guaio”.
Guardate, miei signori, sebbene l'impronta sia minuta, è tutta la sostanza e la copia del padre: occhi, naso, labbro, la piega tra le sopracciglia; la fronte, (...) Guardate la vostra bimba, mio signore: è vostra.” Ibidem, pp. 613-615.

496. “Ti ordiniamo, se ci sei fedele, di portare questa femmina bastarda via di qui, di portarla in qualche luogo remoto e deserto, del tutto fuori dei nostri domini. E li lasciarla (senza altra pietà) alla sola protezione e al favore del clima. (...) No, non allevare i figli di un altro.” Ibidem, p. 619.

497. “Concedere a quella bambina il suo affetto, sarebbe stato, egli immaginava, in un certo modo dividerlo ancora con la madre.” Inchbald, op. cit., p. 186.

498. “Perdita, come tanta gente di campagna, ha una radicata e generale avversione per l'artificiosità in tutte le sue forme”, dall'introduzione di J. H. P. Pafford (ed.) a *The Winter's Tale*, The Arden Edition of the Works of William Shakespeare, London, Routledge, 1994, (prima edizione 1963), p. lxxvii.

499. Si veda Shakespeare, op. cit., atto III, scena ii, p. 639.

di Lord Margrave, torna dinanzi al padre per permettere la sua redenzione e il principio di una nuova esistenza. Il tema della perdita che, come sostiene Melchiori, è sottolineato dal simbolico nome dell'eroina scespiriana, "è un momento essenziale per il raggiungimento di nuove conquiste"⁵⁰⁰, esso è basilare anche in *A Simple Story* poiché la privazione degli affetti è l'antecedente necessario per il loro ritrovamento, con la conseguente rinascita del rapporto padre/figlia e il recupero del legame con le mogli abiurate; non è casuale infatti che incontrando Perdita e Matilda per la prima volta i padri siano turbati dalla forte somiglianza delle ragazze con le rispettive madri. Leontes osserva la fanciulla con tanto fervore da suscitare il rimprovero di Paulina:

Not a month
Fore your queen died she was more worth such gazes
Than what you look on now.⁵⁰¹

Cui egli replica: "I thought of her even in these looks I made"⁵⁰²; similmente Lord Elmwood, stringendo tra le braccia Matilda svenuta dopo averlo incidentalmente incontrato, mormora: "Miss Milner - Dear Miss Milner."⁵⁰³

Il ritrovamento delle figlie, dunque, apre la strada alla riconciliazione finale tra esse e i loro padri, un riavvicinamento cui contribuiscono anche Florizel e Rushbrook, dotati di valori positivi quali la determinatezza, la costanza e la generosità. La definizione di *The Winter's Tale* come una "esplorazione del rapporto tra generazioni"⁵⁰⁴, in cui la nuova stirpe diventa portatrice della futura rinascita, può ugualmente essere utilizzata per designare *A Simple Story*, a conferma dell'influenza non solo episodica, ma anche tematica, che la conoscenza del dramma romanzesco ebbe su Elizabeth Inchbald nella stesura del romanzo.

III. 3. 4. La dignità esemplare delle madri

In *The Winter's Tale* e *A Simple Story* troviamo due donne, Hermione e Lady Elmwood, costrette a vivere al di fuori dei vincoli familiari a causa di un errore fatale; nonostante il fatto che la prima sia accusata ingiustamente, mentre l'altra sia davvero colpevole, esse sono unite dalla medesima orgogliosa compostezza con cui rispondono alla loro sorte. Durante il suo processo, la regina è consapevole che ogni tentativo di autodifesa sarà inutile:

Since what I am to say must be but that
Which contradicts my accusation, and
The testimony on my part no other
But what comes from myself, it shall scarce boot me
To say "Not guilty": mine integrity
Being counted falsehood, shall, as I express it.
Be so received.⁵⁰⁵

Quindi, ancor prima di udire l'ovvia sentenza, dichiara :

500. Melchiori, introduzione a *The Winter's Tale*, per l'edizione Mondadori, p. 517.

501. "Nemmeno un mese prima di morire, la vostra regina era più degna dei vostri sguardi di colei che guardate ora." Shakespeare, atto V, scena i, ed. cit., p. 751.

502. "Pensavo a lei proprio rivolgendomi tali sguardi." Ibidem.

503. "Miss Milner - Cara Miss Milner." Inchbald, op. cit., p. 255.

504. Si veda Melchiori, op. cit., p. 605.

505. "Poiché ciò che posso dire non può essere altro che il respingere l'accusa, e a mio favore non c'è altra testimonianza se non quella che proviene da me, poco mi gioverà dichiararmi "non colpevole". Essendo la mia integrità considerata falsità, espressa da me sarà accolta come tale." Shakespeare, atto III, scena ii, ed. cit. pp. 625-627.

To me can life be no commodity:
The crown and comfort of my life, your favour,
I do give lost, for I do feel it gone,
But know not how it went.⁵⁰⁶

Queste parole suonano come una sorta di dignitosa resa volontaria, che rimanda all'eroina del romanzo di Inchbald, la quale decide di allontanarsi dalla casa "where he was the master"⁵⁰⁷ prima di essere costretta ad una pubblica confessione. Come sostiene Anna Lott: "Miss Milner's refusal to accept expected familial boundaries is revolutionary, and it places her in solid company with Inchbald's favourite dramatic heroines - Jane Shore, Hermione, and Katherine of Aragon."⁵⁰⁸ Dunque la forza di queste figure femminili sta nel loro rifiuto di ammettere o difendersi dalle accuse di un mondo, quello maschile, che a loro confronto appare malvagio e ingiusto. Jane Shore, è circondata da nemici che l'accusano di stregoneria e di un adulterio che, come scrisse Inchbald "it was in vain to deny"⁵⁰⁹, Hermione è costretta a lottare contro un re la cui debolezza finisce, per contrasto, con accentuare ulteriormente il valore morale della donna:

The mad conduct of Leontes is however the occasion of such noble, yet such humble and forbearing demeanour on the part of his wife, that his phrenzy is rendered interesting by the sufferings which it draws upon her: and the extravagance of the first is soon forgotten, thorough the deep impression made by the last.⁵¹⁰

Ma mentre a Hermione verrà concesso di tornare e vedere riconosciuta la propria innocenza, Miss Milner riesce a sopravvivere al di fuori dell'ambiente domestico solo per un decennio; Littlewood, nella sua critica al romanzo, scrisse:

Its great fault is a curious gap of sixteen years in the middle. This can hardly be excused on the score of *A Winter's Tale*, for, although mother and daughter are, respectively, the heroines in the two parts of *A Simple Story*, the mother has - alas! - no chance of coming to life again to see her daughter's happiness.⁵¹¹

Le motivazioni che spinsero Inchbald a decidere per la morte della sua eroina sono varie: la prima è senz'altro attribuibile al bisogno di verosimiglianza dell'autrice, poiché spesso, nelle sue recensioni scritte per *The British Theatre*, condanna l'improbabilità come un grave difetto⁵¹², pecca da cui, secondo la scrittrice, non è esente neppure *The Winter's Tale*.⁵¹³

506. "La vita, per me, non può essere un sollievo: il vostro favore, corona e conforto della mia esistenza, lo considero perduto, sento che se n'è andato anche se non so come." Ibidem, p. 631.

507. "Dove lui era il padrone", Inchbald, op. cit. p. 185.

508. "Il rifiuto di Miss Milner di accettare i supposti vincoli familiari è rivoluzionario, e la colloca tra la solida compagnia delle eroine teatrali preferite da Inchbald - Jane Shore, Hermione, e Caterina d'Aragona." Lott, op. cit., p. 644.

509. "Era vano negare." Inchbald, *The British Theatre*, prefazione a *Jane Shore*, di Nicholas Rowe, vol. X.

510. "La folle condotta di Leontes è comunque l'occasione di un così nobile, e allo stesso tempo umile e paziente contegno da parte di sua moglie, che la sua pazzia è resa più interessante dalla sofferenza che essa provoca in lei: e la stravaganza del primo è presto dimenticata, grazie alla profonda impressione prodotta da quest'ultima." Inchbald, prefazione a *The Winter's Tale*, in *The British Theatre*, vol. III, p. 4.

511. "Il suo grave difetto è una curiosa interruzione di sedici anni nel mezzo. Ciò può essere a malapena scusato a causa di *A Winter's Tale* poiché, sebbene la madre e la figlia siano, rispettivamente, le protagoniste delle due parti di *A Simple Story*, la madre non ha - ahimè - la possibilità di tornare in vita per assistere alla felicità della figlia." S.R. Littlewood, op. cit., p. 76.

512. Si veda I. 6.

513. Si veda Inchbald, prefazione a *The Winter's Tale*, in *The British Theatre*, vol. III.

A ciò va aggiunto il fatto che Lady Elmwood si è davvero macchiata di tradimento e, come spiega Lott, "Inchbald agreed with the common understanding that adultery, particularly female adultery, was morally wrong."⁵¹⁴

Infine si tratta di un scelta che ricollega il romanzo alla fonte originaria del dramma shakespeariano: *Pandosto, The Triumph of Time*, in cui la protagonista femminile, Bellaria, muore.

Il romanzo di Robert Greene, pubblicato nel 1588, "was almost well known in Mrs. Inchbald's day as was *The Winter's Tale*, and seems to have been extremely popular in England throughout the century"⁵¹⁵, McKee infatti spiega che a riprova di questa enorme popolarità, presso il British Museum sono conservate almeno dieci edizioni precedenti al 1800 del romanzo allora edito con il titolo *Dorastus and Fawnia*, dal nome dei giovani che hanno ispirato Perdita e Florizel. Nel romanzo originario mancava invece la figura della confidente della regina, Paulina, che Inchbald ha ripreso per creare il personaggio di Miss Woodley: "Miss Woodley is graced with all the kind affections of Paulina"⁵¹⁶, scrive Boaden. Con Paulina Shakespeare conclude la triade di eroine presentate nel dramma; si tratta di una figura femminile forte, che prende le difese prima della regina, e poi della neonata:

Good my liege, I come -
And I beseech you hear me, who professes
Myself your loyal servant, your physician,
Your most obedient counsellor; yet that dares
Less appear so in comforting your evils
Than such as most seem yours - I say, I come
From your good queen. (...) The good queen
(For she is good) hath brought you forth a daughter:
Here 'tis; commends it to your blessing.⁵¹⁷

Paulina è molto audace, ella si interessa direttamente alla sorte della bambina, mettendo a rischio anche la propria persona nel tentativo di ragionare con la furia di Leontes; è un personaggio che Inchbald apprezza molto: "like the queen, she confers honour and interest upon Leontes, merely by his keeping such excellent company."⁵¹⁸

Come lei Miss Woodley è la fedele compagna di Miss Milner nella prima parte del romanzo e successivamente di Matilda. Ma, al contrario di Paulina, è una donna timorosa. Quando alla morte di Lady Elmwood Sandford le consiglia di "indite a proper letter"⁵¹⁹ al Lord per ricordargli i suoi doveri di padre, Miss Woodley si tira indietro poiché "such a step was still more perilous in her, than any other person, as she was the most destitute being on earth, without the benevolence of Lord Elmwood."⁵²⁰ Ella quindi demanda il compito a Sandford, ma comunque rimane devota alla memoria di Miss Milner e amica sincera della povera Matilda diventando, come Paulina, simbolo e incarnazione della

514. "Inchbald concordava con l'opinione generale che l'adulterio, in particolare l'adulterio femminile, era moralmente sbagliato." Lott, op. cit., p. 641.

515. "Era all'epoca di Mrs. Inchbald altrettanto noto di *The Winter's Tale* e sembra essere stato estremamente popolare in Inghilterra nel corso del secolo." McKee, op. cit., p. 61.

516. "Miss Woodley è dotata di tutto il sincero affetto di Paulina." Boaden, op. cit., vol. I, p. 279.

517. "Mio buon signore, io vengo - e vi prego di ascoltarmi, io che mi professo vostra serva leale, vostro dottore, vostra obbedientissima consigliera, ma che pure oso, per confortare i vostri mali, apparir meno tale di quanti sembrano tutti vostri - io vengo, dico, da parte della vostra buona regina. (...) La buona regina (è buona, infatti) vi ha dato una figlia. Eccola. -La affido alla vostra benedizione." Shakespeare, atto II, scena iii, ed. cit., 609.

518. "Come la regina, ella conferisce onore ed interesse a Leonte, semplicemente per il fatto che lui mantenga una compagnia così eccellente." Inchbald, *The British Theatre*, prefazione a *The Winter's Tale*, vol. III.

519. "Scrivere una lettera appropriata", Inchbald, op. cit., p. 191.

520. "Un tale passo era tanto più pericoloso per lei, rispetto a qualsiasi altra persona, poiché ella era la persona più indigente al mondo, senza la benevolenza di Lord Elmwood." Ibidem.

solidarietà femminile.

Dunque l'influenza del dramma shakespeariano sul primo romanzo di Elizabeth Inchbald è evidente: non solo lo stacco temporale, ma la serie di analogie testé considerate rimandano con evidenza a *The Winter's Tale*; è difficile capire se la scrittrice fosse consapevole o meno di questa ascendenza: nella premessa al romanzo non c'è alcun riferimento alle sue fonti d'ispirazione. E' invece in una delle prefazioni scritte per *The British Theatre* che Inchbald offre, a questo proposito, un'interessante riflessione:

It is alleged, that the author, with all his talents, was deficient of invention, and therefore, he reminds his auditors (...) of the plots and incidents of other plays. Still it must be confessed, that his choice of examples has been directed by taste and judgement; for the dramas, whose fable or events he has ingeniously followed, are - Shakspeare's "Catherine and Petruchio," with "Twelfth Night;"⁵²¹

Elizabeth non condanna l'autore per avere attinto dai lavori di altri drammaturghi, al contrario applaude la saggezza che lo ha guidato nella scelta delle opere di Shakespeare e l'ingegnosità con cui ha saputo trattare quei materiali; se, come spesso accade nelle premesse redatte per quella raccolta teatrale, Elizabeth coglie qui l'occasione per riflettere anche sul proprio lavoro di scrittrice, potremmo considerare questa osservazione una sorta di commento al proprio debito con il drammaturgo elisabettiano.

521. "Si sostiene che l'autore, tra tutti i suoi talenti, mancasse di capacità inventiva; e perciò egli ricorda al suo pubblico le trame e gli incidenti di altre commedie. Tuttavia bisogna ammettere che la sua scelta degli esempi è stata guidata dal gusto e dal giudizio, giacché i drammi le cui vicende e avvenimenti egli ha abilmente seguito sono "Catherine and Petruchio" e "Twelfth Night" di Shakspeare." Inchbald, (ed.), *The British Theatre*, introduzione a *The Honey Moon* di John Tobin, vol. XXV.

IV. NATURE AND ART EVOLUZIONE GIACOBINA DELLE TEMATICHE "UMANITARIE" DELLA DRAMMATURGIA INCHBALDIANA

IV. 1. Le commedie "umanitarie" di Elizabeth Inchbald

La definizione di "humanitarian comedies" venne in origine applicata ai testi teatrali di Inchbald da Allardyce Nicoll in *A History of English Drama*⁵²²

Her forte lies in the writing of that peculiar type of sentimental play which was created "par le parti philosophique pour attendrir et moraliser la bourgeoisie et le peuple en leur présentant un tableau touchant de leurs propres aventures et de leur propre milieu"⁵²³

Si tratta di opere che trovano ispirazione, più che nelle commedie sentimentali inglesi precedenti, nei drammi umanitari della produzione teatrale francese e tedesca; in esse, sempre secondo Nicoll, "*The True Briton*, (...) was not (...) wrong in finding the germs of revolution"⁵²⁴. La rivista, fondata con l'intento di sostenere la campagna antirivoluzionaria portata avanti da Pitt il giovane nei primi anni '90, aveva in effetti più volte criticato l'opera di Inchbald per via dei suoi "contenuti sediziosi"; in particolare fu al principio del 1793, in seguito alla messinscena della commedia *Everyone Has His Fault*, presentata il 29 gennaio al Covent Garden, che il giornale conservatore sferrò un violento attacco all'opera di Inchbald, costringendo l'autrice a difendersi con una lettera aperta:

After the most laborious efforts to produce a dramatic work deserving the approbation of the town, after experiencing the most painful anxiety till that approbation was secured; a malicious falsehood, aimed to destroy every advantage arising from my industry, has been circulated in a print called "*The True Briton*;" in which I am accused of conveying seditious sentiments to the public.⁵²⁵

Se si considera il momento storico e politico che la Gran Bretagna stava attraversando, ci si può rendere conto della gravità di tale imputazione e delle sue possibili conseguenze sulla carriera e sulla vita personale dell'autrice; si può perciò facilmente comprendere il desiderio di Inchbald di scagionare, nella pubblica discolta apparsa sulle pagine di *The Diary* il primo febbraio 1793, il suo lavoro da quell'accusa:

This charge I considered of little importance, while an impartial audience were, every evening, to judge of its truth: - but my accuser having, in this day's paper, taken a different mode of persecution, saying I have expunged those sentences which were of dangerous tendency, the play can, now, no longer be its own evidence: I am, therefore, compelled to declare, in contradiction to this assertion, that not one line, or one word, has been altered or omitted since the first night of representation.⁵²⁶

522. Allardyce Nicoll, op. cit., passim.

523. "Il suo forte sta nella scrittura di quel particolare tipo di commedia sentimentale creato "dal partito filosofico per commuovere e moralizzare la borghesia e il popolo presentando loro un quadro toccante delle loro stesse vicende e del proprio ambiente." Ibidem, p. 144.

524. "*The True Briton*, (...) non (...) sbagliava nel riscontrarvi i germi della rivoluzione", ibidem, p. 145.

525. "Dopo il più alacre lavoro per produrre un'opera drammatica che meritasse il plauso della città, dopo aver provato la più tormentosa ansia finché quella approvazione non fosse assicurata; una malevola falsità, diretta a distruggere ogni beneficio derivante dalla mia solerzia, è stata fatta circolare in un periodico chiamato "*The True Briton*," in cui io vengo accusata di diffondere tra il pubblico sentimenti sediziosi." Riportato in Boaden, op. cit., vol. I, p. 311.

526. "Consideravo questa imputazione di poca importanza, giacché un pubblico imparziale era presente, ogni sera, a

La dichiarazione di Inchbald non esclude però che la commedia possa essere stata alleggerita delle pagine più ardite da un punto di vista politico prima di essere proposta al manager del Covent Garden e che l'articolista di *The True Briton* si riferisse ad una elaborazione anteriore; poiché non esistono dei manoscritti delle stesure precedenti al testo definitivo, possiamo solo stabilire la probabilità di questa supposizione basandoci anche sul fatto che, pur analizzandone attentamente i contenuti, in *Everyone Has His Fault* non abbiamo riscontrato nessuno di quei "seditious sentiments" addebitati all'autrice.

In questa commedia l'amara vicenda di Irwin e sua moglie Lady Eleanor, diseredata dal padre, Lord Norland, per aver sposato un uomo socialmente inferiore senza considerare il suo parere contrario, si intreccia a quella di Sir Robert Ramble, il quale, dopo aver divorziato dalla moglie che le era venuta a noia, tenta ora di riconquistarla nonostante l'opposizione di Lord Norland, tutore della donna. I primi due sono ridotti sul lastrico e nonostante molti dei loro conoscenti vivano nell'agiatezza, spesso dilapidando il proprio denaro, non trovano nessuno disposto ad aiutarli. Lo stesso Sir Ramble, accanito giocatore e rimasto senza denaro in seguito al divorzio, sfugge a questo dovere. A fare da contorno troviamo una serie di personaggi comici quali Mr. e Mrs. Placid, una coppia sempre intenta a litigare, Mr. Solus, uno scapolo scontento del proprio stato ma che non sa risolversi sull'opportunità o meno di contrarre matrimonio, e infine Mr. Harmony, incarnazione del filantropo, il cui unico interesse è quello di combattere la discordia tra gli esseri umani facendo trionfare l'armonia.

E' evidente come Inchbald sia ancora legata a modi e topoi tipici del teatro inglese settecentesco: i *type-names*, ad esempio, vengono ancora utilizzati per rendere in maniera immediata il carattere dei diversi personaggi, mentre la trama, di questa come di molte altre commedie, è ordita su materiali che appartengono al repertorio tradizionale; eppure tematiche quali il matrimonio tra diverse classi sociali o l'iniquità delle misere condizioni dei poveri in confronto allo sciupio dei ricchi, assumono tutto un altro spessore se si tiene in considerazione il fermento ideologico del periodo. Manvell sostiene che "the marked influence of Jacobinism in Elizabeth's plays is (...) in effect non-existent,"⁵²⁷ noi invece riteniamo che sia più corretta l'affermazione di Bakscheider, secondo la quale "Inchbald could combine the popular sentimental plot tinged with touches of broad humor with consideration of serious social problems"⁵²⁸, il desiderio di affrontare certi argomenti ha, secondo noi, origine nel pensiero giacobino ma è altrettanto vero che nelle commedie essi non sono stati trattati con il medesimo vigore e coraggio di quanto avverrà in *Nature and Art*, è quindi legittimo definire ciò che sta alla base della scrittura teatrale di Inchbald un sentimento filantropico più che un atteggiamento rivoluzionario.

Nel secondo romanzo di Elizabeth Inchbald troveremo, attraverso lo sguardo ingenuo del giovane Henry, una critica alla società contemporanea inglese; nelle opere scritte per il teatro, invece, Inchbald è molto più cauta: la drammaturga non si schiera apertamente con affermazioni che avrebbero potuto essere interpretate come sediziose, piuttosto usa l'ironia per mostrare al suo pubblico gli effetti negativi di quel sistema che nel romanzo verrà messo all'indice.

La satira dei vizi e dei costumi della società contemporanea, presente in molti dei testi teatrali di Inchbald, spazia dall'assurdità di certe usanze londinesi al biasimo per il vizio

giudicare la sua veridicità: - ma essendosi il mio accusatore, nel giornale di oggi, servito di un modo diverso per perseguitarmi sostenendo che, avendo io cancellato quelle frasi di tendenza pericolosa, la commedia non può, ora, più provare quanto da lui affermato: sono, perciò, costretta a dichiarare, in contraddizione a quanto asserito, che non una riga, né una parola, è stata alterata o omessa dalla sera della prima rappresentazione." Ibidem.

527. "L'influenza marcata del Giacobinismo nelle commedie di Elizabeth è (...) in effetti inesistente", Manvell, op. cit., p. 54.

528. "Inchbald poteva combinare l'intreccio popolare sentimentale dipinto con tocchi di umorismo con l'analisi di certi gravi problemi sociali." Bakscheider, op. cit., p. xvii.

del gioco. In *Such Things Are*⁵²⁹, ad esempio, attraverso il personaggio di Twineall, appena giunto dalla capitale inglese nell'isola di Sumatra, dove si svolge la vicenda, Inchbald mette in ridicolo la moda contemporanea; a causa del suo "fashionable undress"⁵³⁰, le persone cui viene presentato prima stentano a riconoscere nel giovanotto un gentiluomo:

My dear, that is a gentleman, notwithstanding his appearance - don't laugh, (...) I beg your pardon, Sir, for the somewhat cool reception Lady Tremor and I gave you at first - but I dare say her Ladyship was under the same mistake as myself - and I must own I took you at first sight for something very different from the person you prove to be - for really no English ships have arrived in this harbour for these five years past, and the dress of us English gentlemen is so much altered since that time⁵³¹

Indi si prendono gioco di lui:

Twineall. But, I hope, Sir Luke, if it is, the alteration meets with your approbation

Lady Tremor. O! to be sure - it is extremely elegant and becoming.

Sir Luke. Yes, my dear, I don't doubt but you think so; for I remember you used to make your favourite monkey wear just such a jacket⁵³²

Twineall non comprende l'ironia delle parole di Sir Luke e prosegue illustrando orgogliosamente le altre usanze in voga nella città:

Twineall. But what is most extraordinary - we have now a fashion in England, of speaking without any words at all.

Lady Tremor. Pray, Sir, how is that?

Twineall. Why, Madam, for instance, when a gentleman is asked a question which is either troublesome or improper to answer, you don't say you won't answer it, even though you speak to an inferior -- but say -- "really it appears to me e-e-e-e-e-(*mutters and shrugs*) -- that is -- mo-mo-mo-mo -- (*mutters*) -- if you see the thing -- for my part -- te-te-te-te -- and that's all I can tell about it at present.

Sir Luke. And you have told nothing!⁵³³

Poco più avanti Twineall offre un altro esempio di questa forma di non-comunicazione:

Twineall. And again - when an impertinent pedant asks you a

529. La commedia, scritta nel 1787, andò in scena al Covent Garden riscuotendo un grande successo. Si veda I. 4.

530. "Veste alla moda", Inchbald, *Such Things Are*, in Backsheider (ed.), *The Plays of Elizabeth Inchbald*, op. cit., vol. I, p. 7.

531. "Mia cara, questo è un gentiluomo, nonostante il suo aspetto - non ridere - (...) vi chiedo perdono, signore, per l'accoglienza alquanto sfacciata che Lady Tremor vi ha inizialmente ricevuto - ma oserei dire che Sua Eccellenza è stata vittima del mio stesso errore - e devo ammettere che di primo acchito vi ho scambiato per qualcuno assai diverso dalla persona che provate di essere - poiché in verità nessun vascello inglese è giunto in questo porto negli ultimi cinque anni e l'abbigliamento di noi gentiluomini inglesi è così cambiato da allora", *ibidem*, p. 8.

532. "Twineall. Ma spero, Sir Luke, che se così è, il mutamento incontri la vostra approvazione. *Lady Tremor*. Oh! di certo - è estremamente elegante e appropriato. *Sir Luke*. Sì, cara, non esito a credere che la pensiate così; giacché ricordo che facevate indossare alla vostra scimmia prediletta una giacchetta del tutto simile", *ibidem*.

533. "Twineall. Ma ciò che è più straordinario - abbiamo ora un'usanza in Inghilterra, di parlare senza neanche una a questo parola. *Lady Tremor*. Vi prego, signore, in cosa consiste? (...) *Twineall*. Bene, signora, ad esempio, quando a un gentiluomo viene posto un quesito la cui replica è sia difficile che inopportuna, non si dice che *non* si risponderà, anche se si sta parlando con un inferiore - ma si dice -- "in realtà penso e-e-e-e-e- (*borbotta e alza le spalle*) -- ovvero -- mo-mo-mo-mo-- (*borbotta*) se vede la cosa -- dal mio punto di vista te-te-te-te -- e questo e tutto ciò che posso dire a questo proposito per il momento. *Sir Luke*. E non avete detto nulla!" *Ibidem*, p. 9.

question that you know nothing about, and it may not be convenient to say so - you answer *boldly*, "why really, Sir, my opinion is that the Greek poet - he-he-he-he- (*mutters*) -- we-we-we-we -- you see -- if his idea was -- and if the Latin translator -- mis-mis-mis-mis- (*shrugs*) -- that I shou'd think -- in my humble opinion -- but the Doctor may know better than I."⁵³⁴

Questa nuova moda, che permette di parlare di qualsiasi argomento senza dire nulla, simboleggia l'ipocrisia dell'individuo, il quale nasconde la propria inadeguatezza dietro una sequenza di frasi lasciate a metà e prive di senso compiuto, ma anche dell'intera società che accetta di sottostare a questa finzione:

Lady. Why, you have not told a word of the story!

Twì. But that your auditor must not say to you - that's not the fashion - he never tells you that - he may say - "You have not made yourself *perfectly* clear;" - or he may say - "He must have the matter *more particularly* pointed out somewhere else;" - but that is all the auditor can say with good breeding.⁵³⁵

Nelle sue commedie Inchbald mette all'indice i difetti della classe dominante presentando al pubblico una sfilza di aristocratici intenti a sprecare le loro ricchezze vivendo molto al di sopra delle proprie possibilità oppure giocando d'azzardo: si veda Sir Ramble in *Everyone Has His Fault*, ma anche Sir George Splendorville, uno dei protagonisti di *Next Door Neighbours*⁵³⁶. A fargli da contraltare ci sono Mr. Bluntly e Lady Caroline, i quali mostrano di avere più buon senso di lui; il primo rimprovera i negozianti che esortano l'amico a scialacquare il suo denaro in inutili mercanzie:

SHOPMAN. Mr. Bluntly, all the trades-people are more frightened at you than at your master. --- Sir George, Heaven bless him! never cares how much a thing costs.

BLUNTLY. That is, because he never cares whether he pays for it or not - but if he did, depend upon it he would be very particular. Tradesmen all wish to be paid for their ware, don't they?

SHOPMAN. Certainly, Sir.

BLUNTLY. Then why will they force so many unnecessary things, and make so many extravagant charges, as to put all power of payment out of the question?⁵³⁷

534. "Twì. Inoltre - quando un impertinente pedagogo vi interroga a proposito di qualcosa di cui voi non sapete nulla e può essere conveniente non ammetterlo - si deve rispondere disinvoltamente, "a dire il vero, Signore, la mia opinione è, che il poeta greco -- he-he-he-he-he-- (farfuglia) -- We-we-we-we -- vede -- se la sua idea era traduttore latino mis-mis-mis-mis (fa spallucce) -- allora dovrei pensare -- la mia umile opinione -- ma il Dottore ne saprà meglio di me. Ibidem, pp. 9-10

535. "Lady. Come, non avete detto una parola della faccenda! Twì. Ma questo il vostro allocutore non ve lo deve dire. - non è così la consuetudine - lui non vi dirà mai così - egli potrà dire - che non vi siete spiegato in modo perfettamente chiaro; - o potrà dire che dovrà cercare un'analisi più particolareggiata dell'argomento da qualche altra parte; - ma questo è tutto ciò che un ascoltatore può dire entro i limiti della buona educazione." Ibidem, p. 10.

536. Scritta e presentata al pubblico dell'Haymarket nel 1791. Cfr. I. 4.

537. "COMMESO. Signor Bluntly, tutti i commercianti hanno più timore di voi che del vostro padrone. --- Sir George, che il Cielo lo benedica! non si cura mai di quanto costa un oggetto. BLUNTLY. Questo perché egli non si preoccupa mai se lo pagherà o meno - ma se lo facesse, se facesse assegnamento su questo egli sarebbe assai preciso. Tutti i negozianti desiderano essere pagati per la loro merce, non è così? COMMESO. Certamente, signore. BLUNTLY. Allora perché premono per così tante inutili cose e fanno dei prezzi sì stravaganti da rendere ogni possibilità di pagamento fuori questione?" Inchbald, *Next Door Neighbours*, in Backsheider (ed.), op. cit., vol. II, pp. 2-3.

Mentre l'altra, fidanzata di Splendorville, afferma:

LADY CAROLINE. (...) my father wishes to break off the marriage - he talks of his prodigality - and, certainly George lives above his income.

EVANS. But then, Madam, so does every body else.

LADY CAROLINE. But Sir George ought undoubtedly to change his conduct, and not be thus continually giving balls and entertainment - and inviting to his table acquaintance, that not only come to devour his dinners and suppers, but him.⁵³⁸

Elizabeth Inchbald disapprova lo sciupio soprattutto perché è assai sensibile all'ingiustizia prodotta dalla diseguale ripartizione della ricchezza. In *Next Door Neighbours* la drammaturga mette a confronto la situazione tra il ricco Splendorville, che rischia di perdere tutto ciò che possiede tra ricevimenti e perdite al gioco, e i suoi vicini: i due fratelli Eleanor e Henry. Questi sono giunti a Londra insieme al padre, in cerca di un parente ricco che dovrebbe aiutarli a risollevarsi dalla situazione di indigenza nella quale sono caduti; la ricerca si rivela inutile, inoltre il genitore dei due giovani viene arrestato per debiti. Lo squallore della loro esistenza è reso ancor più amaro dal confronto con l'ostentata opulenza dell'inquilino confinante; la seconda scena si svolge in un appartamento che "denotes the Poverty of the Inhabitants"⁵³⁹:

ELEANOR: It is very late and very cold too, brother, and yet we have neither of us heart to bid each other good night.

HENRY: No - beds were made for rest.

ELEANOR: And that noise of carriages and link-boys at Sir George Splendorville's, next door, would keep us awake, if our sorrows did not.

HENRY. The poor have still more to complain of, when chance throws them thus near the rich, - it forces upon their minds a comparison might drive them to despair⁵⁴⁰

Quando Splendorville scopre l'esistenza di Eleanor decide, nonostante sia fidanzato, di sedurla approfittando del disgraziato stato in cui ella si trova; offre perciò al fratello di pagare lui la cauzione per la scarcerazione del padre, celando dietro questo atto di generosità le sue vere intenzioni:

SIR GEORGE.(...) I'm told you are very poor - you may have heard that I'm very rich - and I suppose you are acquainted with the extensive meaning of the word - generosity. (...) Then take that note. - Be not surprised - I mean to dispose of a thousand guineas this way, instead of sitting up a theatre in my own house. - That (*giving him the note*) is a mere trifle; my box at the opera, or my dinner,

538. "LADY CAROLINE. (...) mio padre vorrebbe mandare all'aria il matrimonio - parla della sua prodigalità - e, effettivamente, Sir George vive al di sopra del suo reddito. EVANS. Ma, mia signora, questo è ciò che fanno tutti. LADY CAROLINE. Ma Sir George dovrebbe senza alcun dubbio modificare la sua condotta e non offrire così di continuo balli e intrattenimenti - invitando alla sua tavola ogni conoscenza, che non solo si presenta a divorare i suoi pranzi e le sue cene, ma anche lui stesso." Ibidem, p. 6.

539. "Palesa la povertà dei suoi abitanti." Ibidem, p. 10.

540. "ELEANOR. E' molto tardi e fa anche molto freddo, fratello, eppure nessuno di noi ha ancora coraggio di augurare all'altro la buonanotte. HENRY. No - i letti sono fatti per il riposo. ELEANOR. E quel rumore di carrozze e portatori di fiaccole da Sir George Splendorville, qui accanto, ci terranno svegli, se non dovesse farlo il nostro cordoglio. HENRY. I poveri hanno ancor più da lamentarsi quando la sorte li porta così vicini ai ricchi, - incunea nelle loro menti un confronto che potrebbe spingerli alla disperazione", ibidem, pp. 10-11.

I mean to dine alone to morrow, instead of
inviting company⁵⁴¹

Con questa banconota di cento sterline Sir George ritiene di avere comprato la ragazza e che quindi lei debba sottomettersi ai suoi desideri; in questo passaggio Inchbald mette all'indice un doppio abuso: quello che le donne subiscono da una società fortemente maschilista, in cui esse vengono trattate come merce di scambio, e le angherie dei potenti a danno dei poveri⁵⁴². Quello della falsa carità è un tema sul quale la scrittrice si pronunciò anche nell'articolo scritto per la rivista *The Artist*:

The giver of alms, as well as the alms-receiver, must be
revered on the stage. - That rich proprietor of land, Lord
Forecast, who shall dare to bring him upon the boards
of a theatre, and show - that, on the subject of the poor,
the wily Forecast accomplishes two most important designs?
By keeping the inhabitants of his domain steeped in poverty,
he retains his vast superiority on earth; then secures, by acts
of charity, a chance for heaven.⁵⁴³

In *The Wise Man of the East*⁵⁴⁴, scritta diversi anni dopo le commedie testé citate, Inchbald ripropone lo stridente contrasto tra ricchezza e miseria attraverso la storia di Claransforth e della famiglia Metland; il primo è un donnaiolo che sperpera il suo patrimonio, ereditato in seguito alla morte del padre mentre questi si trovava in India, tra feste e nottate passate al tavolo da gioco; gli altri, dopo aver prestato molto denaro al padre di Claransforth, sono caduti in disgrazia poiché la sua morte ha impedito loro di avere in dietro la somma anticipata. Anche in questa commedia incontriamo un uomo che, forte della sua posizione economica, insidia una fanciulla in difficoltà: Claransforth sostiene di essere innamorato di Helen Metland, che lavora come domestica per sostenere finanziariamente la famiglia, ma non esita a tentare di violentarla pur sapendo che non la sposerà mai, quando Bankwell gli consiglia di contrarre matrimonio infatti, egli afferma:

CLARANSFORTH: Marry! marry! - You distress me. It's
singular Bankwell; - but so it is, that of all the women I
have seen, since the few months I have been in England,
the woman I should prefer as a wife I cannot marry.

BANKWELL. Because she is married already I suppose.

CLARANSFORTH. No; - but she is not worth a guinea.

BANKWELL. So much the better, since you are a worth a
million.

CLARANSFORTH. Would you have me marry a servant-maid?⁵⁴⁵

541. "SIR GEORGE, (...) Mi è stato detto che siete molto povero - e voi probabilmente avrete sentito che io sono molto ricco - e suppongo che voi conosciate l'ampio significato della parola - generosità. (...) Allora prendi la banconota. - Non essere sorpreso - Ho intenzione di distribuire un migliaio di ghinee in questo modo, invece di far costruire un teatro in casa mia. - Questa (*porgendogli la banconota*) è solo un'inezia; il mio palco all'opera, o la mia cena; ho intenzione di cenare solo domani, invece di invitare una comitiva." Ibidem, pp. 26-27.

542. Il tentativo da parte di ricchi aristocratici di imporre i propri desideri sessuali su donne rese ancor più indifese dalle precarie situazioni in cui si trovano, è un soggetto che Inchbald riprende anche in altre commedie: si veda *I'll Tell You What* e *The Wise Man of The East*.

543. "Coloro che fanno beneficenza, ma anche i mendicanti, devono essere venerati a teatro. Quel ricco proprietario terriero, Lord Forecast, chi oserebbe portarlo sulle tavole di un palcoscenico e mostrare che, in merito ai poveri, l'astuto Forecast realizza due importanti obiettivi? Mantenendo gli abitanti dei suoi domini sprofondata nella indigenza, egli conserva la sua immensa superiorità sulla terra; quindi si assicura, facendo la carità, una possibilità per il paradiso." Inchbald, *To The Artist*, in McKee, op. cit., p. 162.

544. *The Wise Man of the East*, composta nel 1799 e andata in scena lo stesso anno al Covent Garden. Cfr. I. 4.

545. "CLARANSFORTH: Sposarmi! sposarmi! - Tu mi tormenti. E' strano Bankwell; - ma è così: di tutte le donne che ho visto, nei pochi mesi in cui sono stato in Inghilterra, la donna che vorrei come moglie non posso sposarla. BANKWELL. Perché suppongo sia già sposata. CLARANSFORTH. No; il fatto è che lei non vale una ghinea.

Il problema dei matrimoni tra classi sociali diverse è un altro degli argomenti spesso presenti nelle opere di Inchbald: lo avevamo trovato, anche se solo accennato, in *A Simple Story*⁵⁴⁶, lo incontriamo nuovamente in *The Wise Man of the East* nella relazione tra il fratello di Helen e Ruth; nell'infelice matrimonio tra Irwing e Lady Eleanor, nella già citata *Everyone Has His Fault*, in *All on a Summer's Day*⁵⁴⁷, in cui il libertino Wildlove giustifica la sua continua ricerca di nuove donne come conseguenza di un amore finito male proprio a causa dell'inferiorità di rango della ragazza di cui era innamorato; in *The Child of Nature*⁵⁴⁸, in cui il matrimonio tra Amanthis e il marchese Almanza è impedito dallo zio di quest'ultimo per via della differenza sociale tra i due; in *Lovers' Vows*, come vedremo nel paragrafo IV. 6.

Nelle commedie di Inchbald l'ostacolo all'unione degli innamorati è sempre determinato dal dislivello sociale ed economico; questo elemento conferisce a quello che era un topos delle commedie sentimentali una dimensione politica: Inchbald, come gli altri radicali inglesi, credeva nel valore dell'individuo in base alle sue qualità personali e, nella prefazione a *The Maid of the Mill*⁵⁴⁹, attribuisce alla Rivoluzione Francese il merito di aver spazzato via, almeno nelle relazioni amorose, la discriminante sociale:

Of late years, the English nation has again changed its sentiments;
and the vast number of women elevated to high rank in this kingdom,
since the French revolution took place, might almost draw upon
their husbands the vulgar charge of jacobinism. - But love was among
the passions let loose on that tremendous event, and perhaps the only
one which has yet made its way, and triumphs, here.⁵⁵⁰

Tuttavia, nelle commedie di Inchbald, la teoria dell'uguaglianza degli uomini non è sufficiente a rimuovere il divieto e difatti le nozze avvengono, in alcuni casi, grazie alla classica agnizione finale (si veda, tra le commedie citate, *The Child of Nature* o *All on a Summer's Day*, in cui sul finale della commedia si scoprono le origini nobili dell'innamorato inizialmente respinto dalla famiglia, e *The Married Man*⁵⁵¹), in altri, come in *Everyone Has His Fault* e in *I'll Tell You What*⁵⁵², in seguito a un atto di disobbedienza. Questo gesto di ribellione, però, comporta conseguenze gravi quali l'immediato allontanamento dalla famiglia e la sottrazione di ogni bene materiale; è il caso di Lady Eleanor in *Everyone Has His Fault* che, come racconta ella stessa: "for one act of disobedience, have been driven to another part of the globe in poverty".⁵⁵³ Alla colpa di aver scelto un compagno non appartenente alla sua classe sociale, nel caso di Lady Eleanor si aggiunge quella di aver imposto la propria decisione contro il volere paterno; in una società patriarcale in cui la donna passa dalla potestà del padre a quella del marito, il potere decisionale è una facoltà che, come afferma perentoriamente

BANKWELL. Meglio così, poiché voi ne valete un milione. CLARANSFORTH. Mi vorreste sposato con una domestica?" Inchbald, *The Wise Man of the East*, in Baksheider (ed.), op. cit., vol. II, p. 3.

546. Avendo sposato un uomo che la famiglia non approvava la sorella di Dorriforth e Rushbrook, il bambino nato da quel matrimonio, erano stati esiliati dal parentado. Si veda II. 1.

547. *All on a Summer's Day*, messa in scena al Covent Garden nel 1787. Cfr. I. 4.

548. *The Child of Nature*, composta e presentata al pubblico del Covent Garden nel 1788. Si veda I. 4.

549. *The Maid of the Mill* commedia sentimentale di Isaac Bickerstaffe, drammaturgo irlandese morto nel 1812, autore di farse, libretti d'opera e altre commedie quali *Love in a Village* (1762), *The School for Fathers* (1770). *The Maid of the Mill* ripropone la vicenda narrata da Richardson in *Pamela*

550. "Negli ultimi anni, la nazione inglese ha nuovamente modificato i suoi sentimenti e il grande numero di donne elevate agli alti ranghi in questo regno, sin dagli avvenimenti della Rivoluzione Francese, può quasi attirare sui loro mariti la volgare accusa di giacobinismo. - Ma l'amore è stata una delle passioni rese libere da quell'eccezionale avvenimento e forse l'unico che si sia già fatto strada, raccogliendo qualche successo, qui." Inchbald (ed.), *The British Theatre*, introduzione a *The Maid of the Mill*, di Isaac Bickerstaffe, vol. XVII.

551. *The Married Man*, scritta e presentata al pubblico del Little Theatre, Haymarket nel 1789. Cfr. I. 4.

552. *I'll Tell You What*, presentata nel 1785 al Little Theatre, Haymarket. Si veda I. 4.

553. "Per un atto di disobbedienza, è stata mandata in miseria dall'altra parte del mondo", Inchbald, *Every One Has His Fault*, in Baksheider (ed.), op. cit., vol. II, p. 95.

Lord Norland, appartiene solo al mondo maschile:

And where is the woman who marries the man she would choose? You are reversing the order of society, men, only, have the right of choice in marriage."⁵⁵⁴

Solo in due occasioni, in *The Hue and The Cry*⁵⁵⁵, che però non piacque al pubblico, e in *A Case of Conscience*⁵⁵⁶, Inchbald sostiene apertamente l'opportunità da parte dei promessi sposi di conoscersi e decidere in modo autonomo della propria vita sentimentale, anche andando contro le imposizioni dei tutori; tale affermazione poteva suscitare qualche opposizione dal pensiero conservatore, perciò Inchbald la inserisce in un contesto comico con l'intento di attenuarne la "rivoluzionarietà", con un accorgimento tipico della cauta drammaturga⁵⁵⁷. In *The Hue and The Cry* il conte Abeville e Leonora, devono unirsi in matrimonio per decreto dei rispettivi genitori, i due ragazzi non si sono mai visti e il giovane non intende sottomettersi a una scelta così importante senza avere prima conosciuto la fanciulla e scoperto i sentimenti che provano l'uno verso l'altro:

But before I demanded Leonora in Marriage I wish'd to behold her and to become acquainted with her, that we might mutually agree from our own Sentiments. To unite, or to Separate in defiance of our Parents Authority.⁵⁵⁸

In *A Case of Conscience* l'eroina è Adriana; ella, nonostante fosse stata promessa in sposa al Duca Cordunna da suo padre, ha scelto di sposare il marchese Romono, una decisione che alla fine del dramma viene commentata così:

it was Virtue, not Vice, to break every promise extorted by your parents, before your judgement and experience were matured, so as to comprehend the nature of the vow you gave. To the man rejected, it was far nobler dealing, than to become his wife while your heart was another's. Wrongs before marriage cannot equal those that may follow after.⁵⁵⁹

Questa interessante veduta, però, non fu mai udita dal pubblico inglese poiché *A Case of Conscience* non fu mai messa in scena; riguardo le figlie che disobbediscono al padre per sposare l'uomo da loro scelto, rimane dunque il commento sdegnato di Lord Norland, il quale riferendosi a Lady Eleanor, sostiene:

LORD NORLAND. (...) As my child, was not she most bound to obey me? As my child, ought she not to have sacrificed her own happiness to mine? Instead of which, mine has been yielded up for a whim, a fancy, a fancy to marry a beggar, and such is her choice, let her beg with him.⁵⁶⁰

554. "E dov'è la donna che sposa l'uomo che sceglierebbe? State rovesciando l'ordine della società; solo gli uomini hanno diritto di scelta nel matrimonio." Ibidem, p. 56.

555. *The Hue and The Cry*, scritta nel 1791. Cfr. I. 4.

556. *A Case of Conscience*, composta tra il 1801 e 1802 per Sarah Siddons e Philip Kemble. Cfr. I. 4.

557. Inchbald aveva adottato il medesimo espediente in *Such Things Are*. Cfr. I. 4.

558. "Ma prima di domandare in sposa Leonora desideravo vederla e fare la sua conoscenza, affinché noi si possa andare reciprocamente d'accordo in base ai nostri sentimenti. Per unirvi o separarvi a dispetto dell'autorità dei nostri genitori." Inchbald, *The Hue And The Cry*, in Backsheider (ed.), op. cit., vol. I., p. 4.

559. "Fu un merito, non un difetto, rompere ogni promessa estorta dai vostri genitori prima che il vostro giudizio e esperienza fossero maturi abbastanza da comprendere la natura del giuramento che facevate. Per l'uomo rifiutato è stato un trattamento assai più nobile, piuttosto che divenire sua moglie mentre il vostro cuore apparteneva ad un altro. Gli errori precedenti al matrimonio non possono eguagliare quelli che possono venire in seguito." Inchbald, *A Case of Conscience*, in Boaden, op. cit., vol. II, p. 352.

560. "LORD NORLAND. (...) In qualità di figlia, non era ella maggiormente obbligata a obbedirmi? In quanto figlia mia, non avrebbe ella dovuto sacrificare la sua felicità alla mia? Invece la mia è stata ceduta per un capriccio,

Dunque a chi osa rompere la rigida divisione in classi della società settecentesca spetta una vita all'insegna della miseria; su questo argomento Inchbald ne innesta un altro cui i radicali erano particolarmente sensibili, ovvero quello della criminalità come conseguenza dell'iniqua spartizione della ricchezza. Il timore che il disperato stato di indigenza possa indurre il fratello a compiere un'azione delittuosa viene espresso in *Next Door Neighbours* da Eleanor:

every time you go out into this tempting town, where
superfluous riches continually meet the eye of the poor,
I tremble lest you should forfeit your honesty for that,
which Heaven decreed should not belong to you.⁵⁶¹

La paura manifestata da Eleanor si avvera in *Everyone Has His Fault*, in cui Irwin, preso dal terrore che i suoi figli possano morire di stenti, arriva a procurarsi del denaro rapinando, senza riconoscerlo, il suocero⁵⁶². L'episodio banditesco viene riferito da Lord Norland a Mr. Harmony, il quale commenta giustificando il bandito poiché "provisions are so scarce!"⁵⁶³, Godwin, in *An Enquiry Concerning Political Justice*, aveva mosso una grave accusa al governo britannico che riteneva primo responsabile e fomentatore della criminalità:

By perpetuating and aggravating the inequality of property,
it fosters many injurious passions, and excites men to the
practice of robbery and fraud. Government was intended
to suppress injustice, but its effect has been to embody
and perpetuate it.⁵⁶⁴

L'osservazione che Inchbald attribuisce a Harmony non è certo così ardita, tuttavia attraverso questo personaggio la drammaturga introduce una versione moderata del giacobino; come sostiene Laura Bandiera, egli è un "personaggio dalla sensibilità sociale genuina, lo amareggia l'ostilità fra le persone, l'indifferenza gelida della grande città, (...) lo angustia, ma non lo indigna, la minaccia oscura della violenza, (...) c'è in lui la sensibilità dolorosa dell'uomo di pensiero "giacobino", la stessa ansia di operare per il bene. E difatti Harmony si prodiga affinché ogni genere di disaccordo venga bene di tutti."⁵⁶⁵ appianato: rimuove l'antipatia che Mr. Solus e Mrs. Spinster provano reciprocamente; impedisce il suicidio di Irwin; interviene a favore di Lady Leanor presso il burbero Lord Norland; scatena la gelosia di Sir Ramble per riavvicinarlo alla ex-moglie, rappacifica Mrs. Placid al marito e Miss Woburn all'ex-coniuge, ed infine fa riconciliare Lord Norland con la figlia e il genero, riuscendo così a fornire alla commedia un lieto finale. Tuttavia, per ottenere questi risultati, Harmony usa l'inganno: mente attribuendo a certi personaggi parole mai pronunciate (ad esempio convince Mr. Solus del fatto che Mrs. Spinster lo trovi simpatico, e parallelamente fa credere a lei la medesima cosa, rimuovendo così l'avversione che sentono l'uno per l'altra); oppure inventa tragici eventi

un ghiribizzo, per il desiderio di sposare un pezzente e poiché questa è la sua scelta, lasciatela mendicare insieme a lui." Inchbald, *Every One Has His Fault*, in Backsheider (ed.), op. cit., vol. II, p. 42.

561. "Ogni volta che ti spingi in questa allettante città, dove la ricchezza superflua incontra continuamente lo sguardo del povero, io temo che tu possa perdere la tua onestà per ciò che il Cielo ha decretato non poterti appartenere." Inchbald, *Next Door Neighbours*, in Backsheider (ed.), op. cit., vol. II., p. 12.

562. Un episodio simile avviene in *Lovers' Vows*. Cfr. IV. 6.

563. "Le provvigioni sono così scarse!" Inchbald, *Everyone Has His Fault*, in Backsheider (ed.), op. cit., vol. II., p. 46.

564. "Perpetuando e aggravando la disuguaglianza nella proprietà, esso favorisce molte dannose passioni, e stimola gli uomini a praticare la rapina e l'inganno. Il governo aveva lo scopo di sopprimere l'ingiustizia, ma il suo effetto è stato quello di incarnarla e perpetuarla." Godwin, *An Enquiry Concerning Political Justice*, in A. E. Rodway, *Godwin and the Age of Transition*, London, George G. Harrap, 1952, p. 76.

565. Laura Bandiera, *The Very Slave of the Audience: Elizabeth Inchbald drammaturga*, in AA.VV., *Il teatro e le donne*, pp. 149-150.

con lo scopo di sbloccare in modo subitaneo una situazione in apparenza senza vie d'uscita (a Mrs. Placid e Miss Woburn, che hanno giurato di non volere avere più niente a che fare con i loro mariti, racconta che i due uomini sono rimasti feriti in maniera assai grave in duello, facendole così accorrere al loro capezzale amaramente pentite per averli respinti e trattati male); alla fine del quinto atto annuncia la morte di Irwin e Lord Norland, addolorato per la notizia, si rammarica per la perdita del tanto vituperato genero. Mr. Harmony dunque tesse le fila della commedia seguendo uno stratagemma discutibile, ma è motivato da encomiabili scopi filantropici; in questo procedimento egli diventa una sorta di alter ego della drammaturga: incarna sul palcoscenico il mestiere di autore e allo stesso tempo si fa interprete delle sue intenzioni ideologiche. Elizabeth Inchbald, autrice sensibile alle questioni sociali, nell'ambito del teatro preferisce mascherare la propria adesione al pensiero radicale riducendo la portata rivoluzionaria di quegli stessi argomenti che verranno affrontati, ma con ben altro tenore, in *Nature and Art*, nelle sue opere drammatiche Inchbald non è mai totalmente distruttiva: in esse mette in mostra determinate ingiustizie ma non si sottrae mai alla regola del lieto fine, imponendo a queste problematiche delle risoluzioni ottimistiche che ne riducono il valore di denuncia.

IV. 2. Costrizioni della composizione drammatica

Nell'analisi comparata tra l'eroina di *A Simple Story* e la protagonista di *Wives As They Were, and Maids As They Are*⁵⁶⁶ si è notato come, nonostante a detta della stessa Inchbald le due figure femminili "have been formed of the same matter and spirit", esse si muovano all'interno della società patriarcale in maniera solo in apparenza simile; l'indipendente Miss Milner sfida di continuo le imposizioni di Dorriforth e Sandford opponendo alla loro autorità il suo orgoglioso bisogno di autonomia; analogamente Miss Dorrillon non tollera i rimproveri che le giungono da Sir William e continua a comportarsi secondo i suoi desideri proponendosi, a prima vista, come un altro modello di emancipazione femminile. In realtà, mentre la ribellione di Miss Milner è concreta in quanto lotta dichiarata e consapevole (ella disobbedisce in maniera manifesta e deliberata al suo tutore), quella di Miss Dorrillon è una rivolta solo fittizia: la ragazza, difatti, ignora di contravvenire all'ordine patriarcale e appena scopre chi è l'uomo contro cui tenta di imporre la propria volontà, rientra immediatamente nei ranghi piegandosi all'obbedienza. Abbiamo pertanto visto come due personaggi a cui Inchbald attribuisce inizialmente il medesimo potenziale, prendano nello sviluppo delle rispettive vicende due strade assai diverse; qualcosa di analogo accade tra le cosiddette commedie umanitarie e *Nature and Art*; pur presentando problematiche simili quali l'ingiustizia di una sproporzionata distribuzione della ricchezza, le angherie dei potenti sulle classi meno agiate e in particolare sulle donne, queste opere offrono una visione assai diversa: nelle prime queste tematiche sono ridotte a mero elemento patetico che sfocia poi nel classico lieto fine, nel romanzo invece esse diventano spietato strumento di denuncia. Questa discordanza nel trattamento di materiali affini è a nostro avviso strettamente legata allo strumento narrativo utilizzato, ipotesi che trova riscontro in diversi scritti della stessa autrice: Elizabeth Inchbald dimostra di conoscere bene le differenze tra la redazione di un romanzo e quella di un'opera teatrale; a questo proposito, nella prefazione a *The Iron Chest*⁵⁶⁷, scrisse:

Narrative, on the stage, must never be diffuse; the play must be comprised in a certain number of pages;⁵⁶⁸

566. Si veda III. 2

567. Cfr. I. 4., nota 101.

568. "Le parti narrative sul palcoscenico non devono mai essere estese; il dramma deve essere contenuto in un

Inoltre, nel già citato articolo del 1807 apparso su *The Artist*⁵⁶⁹, Elizabeth Inchbald aggiunge:

The Novelist is a free agent. He lives in a land of liberty whilst the Dramatic Writer exists but under a despotic government. - Passing over the subjection in which an author of plays is held by the Lord Chamberlain's office, and the degree of dependence which he has on his actors - he is the very slave of the audience.⁵⁷⁰

L'autrice dunque sostiene che tale diversità non è semplicemente determinata da una questione tecnica narrativa, ma che essa è stabilita dalla necessità, da parte dello scrittore, di adeguarsi alle diverse aspettative del pubblico cui questi generi si rivolgevano; Inchblad quindi riconosce nella scrittura romanzesca il luogo della libertà incondizionata, mentre in quella teatrale individua un doppio capestro poichè ai vincoli della censura si aggiunge il peso del giudizio degli spettatori:

He⁵⁷¹ must have their tastes and prejudices in view, not to correct, but to humour them. Some auditors of a theatre, (...) love to see that which they have seen before, and originality, under the opprobrious name of innovation, might be fatal to a drama, where the will of such critics is the law, and execution instantly follows judgement.⁵⁷²

Lo spazio scenico viene dunque descritto da Inchbald come "il luogo oppressivo della perpetuazione del collaudato e dell'ostilità verso il nuovo"⁵⁷³, in cui l'elemento innovativo può costituire un pericolo per il successo dell'opera drammatica. La cattiva accoglienza da parte degli spettatori di un testo, è resa ancor più temibile dalla inalterabilità di tale giudizio:

The works of other authors may be reconsidered a week, a month, or a year after a first perusal, and regain their credit by an increase of judgement bestowed upon their reader; but the dramatist, once brought before the public, must please at first sight, or never be seen more.⁵⁷⁴

La necessità di accontentare gli spettatori per non compromettere definitivamente la propria carriera di drammaturgo, si fa ancora più pressante per l'autore che ha in quella

certo numero di pagine;" Elizabeth Inchbald, prefazione a *The Iron Chest*, di George Colman Junior, in *The British Theatre*, vol. XXI, p. 5.

569. Cfr. I. 5., nota 129.

570. "Il romanziere è un agente libero. Egli dimora in una terra di libertà, mentre lo scrittore teatrale vive sotto un governo dispotico. - Tralasciando l'assoggettamento in cui un autore di commedie viene tenuto dall'ufficio del Lord Chamberlain, e il grado di dipendenza che ha dai suoi attori - egli è un vero e proprio schiavo del pubblico."

Inchbald, *To The Artist*, in McKee, op. cit., p. 160.

571. Inchbald si riferisce qui al drammaturgo.

572. "Egli deve tenere conto dei loro gusti e dei loro preconcetti, non per correggerli, ma per compiacerli. Alcuni spettatori del teatro, (...) amano vedere ciò che hanno già visto e l'originalità, sotto il vergognoso appellativo di innovazione, può essere fatale per un testo drammatico laddove il beneplacito di tali critici è legge e l'esecuzione segue all'istante il giudizio." Ibidem

573. Laura Bandiera, op. cit., p. 149.

574. "Le opere degli altri autori possono essere riesaminate una settimana, un mese, o un anno dopo la prima lettura e riscattare il proprio merito grazie ad un'evoluzione del discernimento concesso al loro lettore; ma il drammaturgo, una volta condotto davanti al pubblico, deve soddisfare immediatamente, o non sarà mai più considerato." Elizabeth Inchbald, prefazione a *John Bull*, di George Colman junior, in *The British Theatre*, vol. XXI, p. 4.

professione l'unico mezzo di sussistenza; nel presentare *A Bold Stroke For a Wife*⁵⁷⁵ collana *The British Theatre*, ad esempio, Inchbald biasima l'immoralità del testo, ma scagiona l'autrice facendo leva proprio su questo argomento:

the difficulties under which she had to struggle for subsistence, may plead some excuse to the indulgent for her having in this one production, out of those which now keep a place upon the stage, applied to that disgraceful support of her muse, to which her own sex of those time did not blush to attend as auditors.⁵⁷⁶

Sebbene Inchbald si stia qui riferendo al principio del XVIII secolo, la sua osservazione può essere applicata anche per descrivere le circostanze in cui lei stessa si trovava: la consapevolezza di essere giudicata prima come donna e poi come drammaturga, rendeva Elizabeth Inchbald particolarmente accorta nella stesura dei suoi testi teatrali. "To know the temper of the times with accuracy, is one of the first talents requisite to a dramatic author"⁵⁷⁷, questa è una delle regole che Inchbald tiene sempre in mente quando scrive per il teatro. Come abbiamo visto, l'autrice dimostra di saper maneggiare personaggi e intrecci che appartengono ad una tradizione ormai logora ottenendo commedie vivaci e divertenti, nondimeno in esse è possibile incontrare qualche tentativo di fare del palcoscenico veicolo di tematiche quali l'iniquità della disuguaglianza tra ricchi e poveri o la denuncia delle oppressive strutture di una società fondata sul patriarcato.

Si tratta chiaramente di accenni molto diluiti, poiché: "a dramatist must speak not of national concerns, except in one dull round of panegyrick."⁵⁷⁸ Per usare le parole di Bandiera, nei suoi drammi "Mrs. Inchbald è discreta, garbata, certamente molto cauta. Ha il gusto della sfida, ma non quello della provocazione"⁵⁷⁹ ed infatti le grandi questioni libertarie, argomento di innumerevoli discussioni sul finire del Settecento, nelle sue commedie vengono ridotte ad una mera sensibilità per il sociale; in questi scritti Inchbald fa dell'ironia sui mali della società ma la sua non è ancora, come avverrà in *Nature and Art*, una esplicita denuncia. Nel suo secondo romanzo la scrittrice evolverà l'atteggiamento filantropico delle commedie in una convinta esternazione a sostegno delle idee libertarie e egualitarie che i giacobini inglesi propagandavano in quegli anni, questo diverso atteggiamento non è dovuto a un improvviso interesse politico da parte di Inchbald, che anzi sembra sottendere tutta la carriera letteraria di Inchbald, bensì alla consapevolezza dell'autrice di potersi finalmente muovere, grazie al diverso mezzo narrativo, più liberamente:

Whilst the poor dramatist is, therefore, confined to a few particular provinces, the novel-writer has the whole world to range, in search of men and topics, Kings, warriors, statesmen, churchmen, are all subjects of his power. The mighty and the mean, the common-place and the extraordinary, the profane and the sacred, are all prostrate before his muse. Nothing is forbidden, nothing is withheld from the imitation of a novelist, except - other novels.⁵⁸⁰

575. Cfr. L.1., nota 10.

576. "Le difficoltà con cui doveva lottare per il proprio mantenimento possono invocare agli indulgenti una giustificazione per essersi ella rivolta, in questa composizione, tra quelle che oggi trovano posto sul palcoscenico, a quel vergognoso sostegno della sua musa, che il suo sesso in quel periodo non si vergognava di frequentare come pubblico." Inchbald, prefazione a *A Bold Stroke for a Wife*, di Centlivre, in *The British Theatre*, vol. XI, p. 4.

577. "Conoscere l'indole dell'epoca con precisione, è uno dei primi requisiti necessari per un drammaturgo."

Inchbald, prefazione a *John Bull*, di George Colman junior, in *The British Theatre*, vol. XXI, p. 4.

578. "Un drammaturgo non deve parlare di interessi nazionali, se non con uno smussato panegirico." Inchbald, *To The Artist*, in McKee, op. cit., p. 162.

579. Bandiera, in AA.VV., *Il teatro e le donne*, op. cit., p. 143.

580. "Mentre il povero drammaturgo è, perciò, confinato a poche provincie particolari, il romanziere ha l'intero

IV. 3. Origine e sviluppo di Nature and Art nei turbolenti anni post-rivoluzionari

Così come era accaduto per *A Simple Story*, la stesura di *Nature and Art* si protrasse per diversi anni; durante questo periodo l'opera fu sottoposta a numerose e profonde modifiche rese necessarie dall'audacia politica dei contenuti e dalle alterne vicende che coinvolsero i giacobini inglesi, al cui gruppo Elizabeth Inchbald veniva associata per via dell'amicizia che la legava a William Godwin⁵⁸¹ e Thomas Holcroft.⁵⁸² Il dibattito politico scatenato sul finire del secolo dagli avvenimenti della Rivoluzione francese aveva destato in Inghilterra un risveglio di quei sentimenti libertari che avevano dato vita, un secolo prima, alla Gloriosa Rivoluzione. Gli inglesi che avevano accolto positivamente le prime mosse dei rivoluzionari erano numerosi e appartenenti ai più disparati strati sociali: dagli aristocratici progressisti ai mercanti, dai riformatori del ceto medio agli artigiani, dai giovani poeti a intellettuali quali Thomas Paine, William Godwin, Mary Wollstonecraft. Sull'altro versante c'erano i conservatori, rappresentati da Edmund Burke⁵⁸³ e dalle sue *Reflections on the Revolution in France*, in quest'opera, pubblicata nel novembre del 1790, Burke si era schierato in difesa della monarchia e dell'aristocrazia francese sostenendo la legittimità di quel sistema. L'atteggiamento reazionario di Burke e l'accusa di dogmatismo rivolta ai rivoluzionari provocò tra i radicali inglesi un'immediata risposta: tra il 1791 e il 1792 venne dato alle stampe *The Rights of Man* di Thomas Paine⁵⁸⁴, in cui si afferma che sono proprio le istituzioni vigenti, ovvero la monarchia parassitaria, il Parlamento corrotto dai privilegi del nobiliato, l'assolutismo della Chiesa e la tirannia dei magistrati, a creare una società iniqua. Paine sosteneva la necessità di liberarsi dall'oppressione aristocratica per creare una repubblica democratica in cui il peso economico del governo venisse ridotto a favore di servizi sociali quali pensioni e aiuti finanziari alle famiglie numerose. Alla voce combattiva di Paine si aggiunsero quella di Godwin che, in *An Enquiry Concerning Political Justice*⁵⁸⁵, teorizza l'eliminazione incondizionata del governo e della proprietà privata, e quella di Mary Wollstonecraft⁵⁸⁶. Del testo di Paine, pubblicato in edizione economica per renderlo accessibile al maggior numero di persone possibile, vennero vendute 200.000 copie; le idee esposte da Paine iniziarono a circolare ovunque: nelle botteghe, nelle fabbriche e nelle miniere. "Everywhere there was a demand for reform, reform of the penal laws, of corrupt corporations, of unfair taxes, of a pluralist Church, of the cruel game laws, and above all of an aristocratic, unrepresentative Parliament."⁵⁸⁷ Mentre il progressismo dei rivoluzionari francesi e le richieste di riforma dei radicali inglesi attecchivano da una parte, dall'altra cresceva sempre più il timore che anche in

mondo da spaziare, in cerca di uomini e argomenti. Re, guerrieri, uomini di stato, ecclesiastici, sono tutti soggetti al suo potere. I potenti e i meschini, il comune e lo straordinario, il sacro e il profano, tutti sono prostrati davanti alla sua musa. Nulla è proibito, niente si ritrae dall'imitazione di un romanziere, ad eccezione - degli altri romanzi." Inchbald, *To The Artist*, in McKee, op. cit., pp. 162-163.

581. II. 1., nota 209.

582. I. 1., nota 31.

583. Edmund Burke (1729-1797), filosofo, scrittore politico e uomo di stato. Nel 1756 pubblicò *Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas on the Sublime and Beautiful*.

584. Thomas Paine (1737-1809). Dopo diverse esperienze lavorative e un matrimonio fallito, nel 1774 Burke andò in America, dove diresse la rivista *Pennsylvania Magazine*. Ottenne grande successo con il pamphlet a sostegno dei repubblicani *Common Sense*, uscito nel 1776. Dopo gli anni di attività politica in America, Paine tornò in Inghilterra. Nel 1787 scrisse *Prospects of the Rubicon*, diretto contro la politica guerrafondaia di Pitt. Il 13 marzo del 1791 apparve la prima parte di *The Rights of Man*. Nel 1795 pubblicò *Age of Reason*, in cui si affermava la validità di tutte le religioni purché indipendenti dal sistema politico.

585. Pubblicato nel 1793, del testo uscì una nuova versione, più moderata, nel 1795.

586. *A Vindication of The Rights of Woman* (1792), cfr. I. 3. 1., nota 45.

587. "Ovunque c'era richiesta di riforme, riforma del diritto penale, delle corporazioni corrotte, delle tasse inique, di una Chiesa pluralista, del crudele gioco delle leggi e soprattutto di un Parlamento aristocratico e non rappresentativo." Roberts, *History of England*, London & New York, Pandora, 1987, p. 537.

Inghilterra scoppiasse la rivolta; le pressioni controrivoluzionarie, già forti nel 1791, si fecero con il precipitare degli eventi in Francia⁵⁸⁸ sempre più incalzanti: nel dicembre del 1792 il governo dichiarò *The Rights of Man* sedizioso, e Paine, fuggito tre mesi prima in Francia, venne processato e accusato di tradimento. L'opera aveva infastidito il regime non tanto per il suo contenuto, quanto per il fatto che, grazie alla sua economicità, aveva potuto raggiungere le masse diventando così un pericoloso strumento politico. Godwin, viceversa, non corse alcun rischio poiché, nonostante gli ideali anarchici manifestati in *Political Justice*, l'alto costo del volume ne aveva impedito l'estesa divulgazione. Nel 1794 vennero arrestati Thomas Holcroft e Thomas Hardy⁵⁸⁹, rispettivamente ai vertici della *Society for Constitutional Information* e della *London Corresponding Society*. La politica repressiva del governo Pitt proseguì negli anni seguenti la sua campagna in antitesi a qualsiasi volontà riformatrice e in particolare modo contro i "giacobini" inglesi; con questo termine i conservatori avevano etichettato coloro che si opponevano ad ogni forma di tirannia, sostenevano il valore delle persone in base alle loro qualità individuali, e non aprioristiche distinzioni, affermavano il diritto alla libertà. In realtà, come sostiene Kelly, "the term "Jacobin" itself is misleading, since most of those in Britain who bore that label were in fact Girondins in their principles and beliefs, and took their political thought from native rather than French precedents."⁵⁹⁰ Così anche Wollstonecraft, Williams, Hays, Paine, Godwin e la stessa Inchbald, pur avendo pubblicamente condannato i massacri⁵⁹¹ del '92, le esecuzioni dei monarchi francesi e il Terrore di Robespierre, continuarono ad essere universalmente identificati come "giacobini". Parallelamente ai testi di propaganda politica, le vicende di quegli anni avevano dato origine a un proliferare di pubblicazioni di vario genere: dai libelli alle vignette satiriche, dagli scritti polemici ai "novels of ideas". Questi romanzi, noti anche come "philosophical novels", nascevano dalla volontà degli autori di affrontare tematiche politiche e sociali all'interno di un genere letterario che andava ormai sempre più affermandosi: "It was not therefore surprising that in the early 1790s, in the immediate aftermath of the French Revolution, a group of English Radicals made use of it to circulate their ideas."⁵⁹² Il primo a pubblicare un romanzo esplicitamente a favore delle tematiche rivoluzionarie era stato Thomas Holcroft, con *Anna St. Ives* e *The Adventures of Hugh Trevor*⁵⁹³ nei quali la corruzione veniva messa all'indice come uno dei peggiori mali della società; William Godwin aveva ribadito in forma romanzata le idee di *Political Justice* in *Things As They Are, or, The Adventures of Caleb Williams*⁵⁹⁴, mentre Mary Wollstonecraft aveva iniziato *The Wrongs of Woman; or, Maria*⁵⁹⁵ a questo filone di "romanzi politici", Elizabeth Inchbald diede un contributo con *Nature and Art*, definito da Gary Kelly "a (...) through and very sharp fictional attack on courtly values and culture."⁵⁹⁶ Al principio dell'ultimo decennio del settecento, definito "the height of liberal ferment

588. Ci si riferisce ai massacri del settembre 1792, all'esecuzione del re e della regina avvenuti l'anno seguente e all'affermarsi, dal 1794, del regno del Terrore di Robespierre.

589. Thomas Hardy (1752-1832), politico inglese. Insieme ad altri radicali fondò nel gennaio del 1792 la *London Corresponding Society*, con l'obiettivo di promuovere le riforme parlamentari

590. "Il termine stesso "giacobino" è fuorviante, poiché gran parte di coloro che in Gran Bretagna portavano questa etichetta erano in effetti Girondini nelle loro idee e convinzioni, ed estraevano il loro pensiero politico da antecedenti oriundi piuttosto che francesi." Gary Kelly, *The English Jacobin Novel*, p. 7.

591. Inchbald, ad esempio, nel 1792 scrisse *The Massacre*. In questa opera, l'unica tragedia del repertorio drammatico dell'autrice, si descrivono gli orrori dei massacri del giorno di San Bartolomeo, ma dietro alle vicende del 1572, erano ovvi i riferimenti alla storia francese contemporanea. Cfr. I. 4.

592. "Non era dunque sorprendente che nei primi anni '90, nel periodo immediatamente seguente alla Rivoluzione, un gruppo di radicali inglesi ne facesse uso per far circolare le loro idee." Marylin Butler, *Jane Austen and The War of Ideas*, Oxford, Clarendon Press, 1975, p. 31.

593. Pubblicati il primo nel 1792 e il secondo tra il 1794 e il 1797.

594. Pubblicato il 26 maggio 1794.

595. Il romanzo, rimasto incompleto per l'improvvisa morte della scrittrice, venne pubblicato postumo nel 1798.

596. "Un (...) esplicito e assai acuto attacco romanzesco ai valori e alla cultura di corte." Gary Kelly, *English Fiction of the Romantic Period 1789-1830*, London and New York, Longman, 1989, p. 29.

in England"⁵⁹⁷, la scrittrice inizia a concepire ciò che diverrà il suo secondo e ultimo romanzo; in origine esso era, come si può facilmente dedurre dal titolo iniziale, *A Satire Upon the Times*, una caustica descrizione della società contemporanea, con riferimenti precisi a personaggi reali. L'opera incontrò l'approvazione degli amici della cerchia giacobina ma, riferisce James Boaden, non quella di George Hardinge⁵⁹⁸:

She submitted her work to her three literary friends, Mr. Holcroft, Mr. Godwin, and Mr. Hardinge; the latter of whom, she says, "did not like it".⁵⁹⁹

Lo scrittore, difatti, dimostra di non apprezzare le idee liberali con cui gli intellettuali radicali avevano influenzato Elizabeth Inchbald e che la scrittrice aveva espresso in una lettera, purtroppo oggi perduta, a lui inviata:

Your most absurd letter, just received, shall never appear in judgement against you: not because it is ill-natured and unjust, - not because it convinces me that your temper is impracticable, (because these are points that are becoming and rather interesting in a petticoat,) but from the delicacy which I feel for you, and which you little deserve: in other words, because it is a childish and weak letter. It has the head of bigotry, and the soul of Holcroft.⁶⁰⁰

Hardinge sembra dunque accettare ciò che egli interpreta come debolezze caratteriali tipiche di una donna, ma non il fatto che esprima idee comuni a quelle di un pensatore noto per il suo ateismo o al "fanatismo ideologico" dei giacobini. Quindi conclude la sua missiva con un riferimento all'opera censurata:

Oh that I may for ever be called stupid by the person who wrote a *Satire upon the Times*, by setting a ship on fire, and burning every soul in the book except a Lord of the Bedchamber - by whom she meant the K--.⁶⁰¹

Inoltre Hardinge coglie un aspetto che Godwin, nel leggere l'opera, non aveva compreso, come gli rimprovera la stessa Inchbald:

I really and soberly meant (and was in hopes every reader would be struck with the portrait) Lord Rinforth to represent his Most Gracious Majesty, George the 3rd.⁶⁰²

597. "Il culmine del fermento liberale in Inghilterra", Gary Kelly, *The English Jacobin Novel 1780-1805*, p. 99.

598. George Hardinge (1743-1816), dopo aver studiato legge al Trinity College di Cambridge, nel 1782 venne nominato vice Procuratore Generale della regina e successivamente consulente della regina (marzo 1794).

599. "Ella sottopose la sua opera ai suoi tre amici letterati, il signor Holcroft, il signor Godwin e il signor Hardinge; quest'ultimo, ella afferma, "non lo approvo." Boaden, op. cit., vol. I, p. 315.

600. "La vostra assai illogica lettera, appena ricevuta, non apparirà mai in giudizio contro di voi: non perché sia spiacevole e ingiusta, non perché mi convince che il vostro carattere sia impossibile, (poiché queste sono peculiarità appropriate e alquanto interessanti in una sottana,) ma per i sentimenti che io provo per voi e che voi meritate ben poco: in altri termini, perché è una lettera puerile e inconsistente. Ha l'immaginazione del fanatismo, e l'animo di Holcroft." Boaden, op. cit., vol. I, p. 328.

601. "Oh che io possa per sempre essere chiamato stolto dalla persona che scrisse *Satire Upon the Times*, incendiando una barca e bruciando ogni anima nel libro eccetto il Lord della Bedchamber con il quale ella intendeva il R-" Ibidem, pp. 328-329.

602.

81. Giorgio III (1738-1820). Re di Gran Bretagna e Irlanda dal 1760 al 1820, a differenza dei precedenti monarchi della dinastia di Hannover, fu più attento ai problemi interni e meno alla politica estera. Ostile al governo dei partiti e alle pretese dell'aristocrazia "whig", tese a restaurare le prerogative regie, senza però riuscire a raccogliere attorno alla propria persona il consenso del paese. Incapace di accordarsi con Pitt sulla realizzazione di una forte monarchia rispettosa della legge e di un governo al di sopra dei partiti, e quindi di accettare la grande autorità del ministro, il re spinse Pitt ad allontanarsi dal governo. Questi in effetti rassegnò le sue dimissioni nel 1761; Giorgio III lo sostituì

I said at the commencement all Lords of Bedchambers were mirrors of the Grand Personage on whom they attended, but having Newgate before my eyes, I dressed him in some virtues, and (notwithstanding his avarice) you did not know him.(...)

And there, (said I to myself as I folded up the volumes) how pleased Mr. Godwin will be at my making the King so avaricious, and there, (said I to myself) how pleased the King will be at my making him so very good at the conclusion, and when he finds that by throwing away his money he can save his drowning people he will instantly throw it all away for flannel shirts for his soldiers, and generously pardon me all I have said on equality in the book, merely for giving him a good character, But alas, Mr. Godwin did not know him in that character, and very likely he would not know himself.⁶⁰³

Giacché il manoscritto originale fu completamente distrutto, questo accenno, sebbene assai conciso, offre delle interessanti rivelazioni sul contenuto della composizione satirica: *A Satire Upon the Times* comprendeva un ritratto parodistico nientemeno che del re d'Inghilterra. Secondo quanto sostiene Manvell⁶⁰⁴ oltre al monarca, all'interno della galleria di personaggi ridisegnati dalla pungente penna di Inchbald vi era anche il vescovo Horsley⁶⁰⁵, rappresentato dal diacono William Norwynne, personaggio che, afferma Gary Kelly, ispirò sia Robert Bages⁶⁰⁶ che Holcroft.⁶⁰⁷

Manvell avanza l'ipotesi che la condanna di Hardinge nascesse non solo dalla riprovazione personale, ma dal fatto che egli, essendo uno dei consulenti del governo inglese, "was in a position to warn her against publication in 1794, since he would know that the Treason Trials were to be held late in the year."⁶⁰⁸ I consigli degli amici e i timori

con il proprio confidente John Stuart. Nel 1763 il Trattato di Parigi, presentato da un ministero impopolare, scatenò violente polemiche in Parlamento e nel paese, indignati, tra l'altro, per la perdita delle Antille francesi e delle Filippine. Stuart venne sacrificato e sorse un partito degli "amici del re" che si dimostrò insufficiente ad assicurare aiuto al re. Questi fini col ricorrere proprio a quei metodi di corruzione e pressione che aveva condannato combattendo l'oligarchia "whig" e che, alla fine, dopo l'allontanamento dei whig dalla camera dei comuni, gli consentirono di governare "de facto" fino al 1782. Tuttavia il re fallì anche nella politica verso le colonie d'America e con la rivolta del 1775 iniziò la guerra destinata a protrarsi sino al 1783. Con il ritiro di Lord North, il potere personale del re si indebolì sino a diventare nullo, inoltre la sua mente debole e vacillante gli aveva sin dal 1765 provocato accessi di follia, nella quale Giorgio III piombò irrevocabilmente nel 1810. Fu Pitt il giovane a dominare il secondo periodo del regno: egli cercò di rimediare ai danni della guerra americana, seguì dapprima benevolmente la Rivoluzione francese e ne vigilò i progressi, guidò infine lo Stato nella lotta contro la Francia. Quando, nel 1811, il re fu giudicato inguaribile, si provvide a stabilirne una reggenza per il figlio, il futuro Giorgio IV.

603. "Intendevo in effetti, e con moderazione, (e speravo che ogni lettore fosse colpito dall'immagine) che Lord Rinforth rappresentasse Sua Graziosissima Maestà Giorgio III. Ho spiegato al principio che tutti i gentiluomini di camera erano riflesso della Grande Personalità di cui si occupavano, ma avendo davanti agli occhi Newgate, l'ho vestito di qualche virtù e (nonostante la sua avarizia) voi non lo avete riconosciuto. (...) In quanto a questo, (dissi a me stessa mentre ripiegavo i volumi) come sarà soddisfatto il signor Godwin nel mio avere reso il Re così avaro e inoltre, (mi dissi) quanto sarà compiaciuto il Re nel averlo io dipinto sì tanto generoso alla fine e quando scoprirà che gettando via il suo denaro può mettere in salvo la sua gente dal naufragio egli lo investirà tutto subito per delle camicie di flanella per i suoi soldati e generosamente mi perdonerà tutto ciò che ho detto nel libro sulla uguaglianza, soltanto per averne fatto un personaggio buono. Ma ahimè, il signor Godwin non l'ha riconosciuto in quel personaggio e molto probabilmente egli stesso non vi si riconoscerà." In Charles Paul Kegan, op. cit., pp. 140-141.

604. Cfr. Manvell, op. cit., pp. 112-113.

605. Samuel Horsley (1733-1806), ecclesiastico. Famoso per la controversia con Joseph Priestly.

606. Robert Bage (1728-1801), si veda il dottor Blick ne *Hermsprong* (1796).

607. Si veda il vescovo ingordo ne *The Adventures of Hugh Trevor* (1794-97).

608. "Era in condizione di metterla in guardia contro la pubblicazione nel 1794, poiché sapeva che alla fine dell'anno si sarebbero tenuti i Treason Trials." Manvell, op. cit., p. 112.

del suo stesso editore, e sicuramente anche l'arresto di Holcroft, cui Elizabeth fu molto vicina durante il periodo della sua detenzione a Newgate, la convinsero "to tone down the political content"⁶⁰⁹, l'autrice iniziò una serie di riscritture dell'opera che implicarono, tra l'altro, il cambiamento del titolo:

on the 15th⁶¹⁰ she notices that she began to write her *life*; (...). She also commenced the copying out of her novel on "The Prejudice of Education"⁶¹¹

Sul finire del secolo nacque *The Anti-Jacobin Review*, il nuovo organo fondato per combattere il radicalismo, sulle cui pagine Inchbald venne definita "the scavenger of democracy"⁶¹², ma già nel 1795 i giacobini inglesi erano in ritirata: dopo la presentazione nel febbraio del 1793 di *Political Justice*, il numero di pamphlet decresce inesorabilmente e quei pochi pubblicati sono sempre meno innovatori: "rather than attempting new theories, or new applications of old theories, they repeat familiar principles and make the kind of broad humanitarian points that are calculated to hold, and reassure, the right-minded reader."⁶¹³

Nature and Art, portato a termine nel 1794, anche a causa delle vicende politiche testé delineate venne presentato alle stampe due anni più tardi; quando, nel 1796, il romanzo venne infine pubblicato, aveva perso gran parte delle sue tematiche sovversive: il personaggio del *Lord of Bedchambers* nella versione finale rimane ma, come afferma Marilyn Butler, "he is scarcely recognizable as George III"⁶¹⁴. Il risultato finale è talmente lontano dall'iniziale testo satirico che Boaden, nel tracciare la prima biografia della romanziera, non associa il libro pubblicato nel 1796 a quel manoscritto distrutto, e scrive:

"The Satire on the Times," which Mr. Hardinge refers to, is to us unintelligible: it must allude to some of those political writings which were of a temporary nature, and have happily perished in the furious season that gave birth to them.⁶¹⁵

Acquistato l'11 gennaio del 1796 da Robinson per 150 sterline, *Nature and Art*, fu accolto positivamente dai lettori: in sei mesi vennero vendute tutte le copie stampate. Godwin, dopo averne letto un estratto, scrive a Inchbald parole incoraggianti:

I approve. I perceive in this sketch the same sureness of aim and steadiness of hand, which first told me what you were capable of, in the "Simple Story." It seems to me that drama puts shackles upon you, and that the compression it requires prevents your genius from expanding itself. (...) The character of the Dean, his Lady and Son, are masterpieces. The scene exquisitely imagined for the introduction and display of your solitaire.

The story is told with beautiful simplicity, and the reader

609. "A moderare il contenuto politico"; Butler, op. cit., p. 31.

610. Boaden si riferisce al 15 febbraio 1795.

611. "Il 15 annota di avere cominciato a scrivere la sua biografia (...). Ella iniziò nondimeno la trascrizione del suo romanzo su "The Prejudice of Education"." Boaden, op. cit., vol. I, p. 346.

612. "Lo spazzino della democrazia." *The Anti-Jacobin Review and Magazine*, V, Feb. 1800, 152, citato in Kelly, *English Fiction of the Romantic Period. 1789-1830*, London and New York, Longman, 1989, p. 29.

613. "Invece di azzardare nuove dottrine, o nuove applicazioni delle vecchie teorie, essi ripetono principi familiari e propongono quella sorta di umitarianismo liberale calcolato per conservare, e assicurare, l'onesto lettore." Marilyn Butler, op. cit., p. 31.

614. "Egli è a stento riconoscibile come Giorgio III", ibidem.

615. "Il riferimento di Hardinge a "The Satire upon Times", è per noi inintelligibile: deve alludere a qualcuno di quegli scritti politici di natura provvisoria, e che fortunatamente sono periti nella tumultuosa stagione che diede loro origine." Si veda Boaden, op. cit., vol. I, p. 330.

feels as if the execution always came up to the author's idea.⁶¹⁶

Anche Hardinge, nel leggere la nuova versione del romanzo, dimostra di avere cambiato completamente idea:

DEAR, DEAR MUSE,
I cannot resist the joy it gives me to acquaint you, that
I read aloud to my wife and another lady, this evening, the
first volume of your sweet novel. They were enchanted with
it (...) I begin therefore to believe, as well as to hope, that I
was wrong. The eloquence, the simplicity, the wit, the sense,
and the pathetic morality, enhanced them. I never gave more
delight than in reading you, and I thank you for giving so
much consequence.⁶¹⁷

Al principio del 1797 apparve una seconda edizione riveduta e corretta dall'autrice in cui, come vedremo in un paragrafo successivo, Inchbald apportò alcuni cambiamenti al finale. Come *A Simple Story, Nature and Art* venne successivamente incluso nella raccolta a cura di Barbauld del 1810; anche per questa pubblicazione Inchbald si premurò di rivedere e correggere il testo inserendo nuovamente altre piccole variazioni.⁶¹⁸

IV. 4. *Nature and Art*, romanzo à la Rousseau?

Nature and Art apre con l'immagine di due fratelli, William ed Henry, in cammino verso Londra. Nella capitale sperano di trovare fortuna e risollevarsi dallo stato d'indigenza in cui la morte del padre, un commerciante moroso, li ha lasciati. Dopo un primo deludente periodo Henry, il più giovane dei due, riesce a farsi strada grazie alla sua abilità di violinista. Con il capitale guadagnato suonando nei salotti dell'aristocrazia londinese, Henry esaudisce il desiderio del fratello maggiore di istruirsi presso una delle migliori università d'Inghilterra. Sempre grazie alla posizione di favore goduta dal fratello minore, William, portati a termine gli studi di teologia, ottiene la protezione di un nobile, e inizia una fulgida carriera nell'ambito della chiesa anglicana. Nonostante il grande debito con Henry, William non mostra alcun segno di gratitudine, al contrario, il suo atteggiamento verso il fratello minore si fa sempre più sprezzante. Quando Henry decide di sposare una semplice cantante, i rapporti fra i due arrivano a una rottura definitiva: William infatti, ora che l'ottima prebenda concessagli dal suo protettore gli permette di imparentarsi con una delle più importanti famiglie dell'aristocrazia scozzese, non vuole avere nulla a che fare con persone socialmente inferiori. Le vite dei due fratelli scorrono parallele: entrambi hanno un figlio maschio, che viene ribattezzato con il nome del padre. La morte di sua moglie induce Henry a lasciare l'Inghilterra e a partire insieme al

616. "Approvo. Percepisco in questo estratto la stessa sicurezza di proposito e fermezza della mano che precedentemente mi rivelò ciò di cui eravate capace in *A Simple Story*. Ho l'impressione che il teatro vi metta i ceppi e che la stringatezza che esso richiede impedisca al vostro genio di espandersi. (...) I personaggi del diacono, la sua signora e suo figlio, sono capolavori. La scena è squisitamente concepita per l'arrivo e la descrizione del vostro anacoreta. La vicenda è narrata con meravigliosa semplicità, e il lettore avverte come lo svolgimento raggiunge sempre l'idea dell'autore." In Boaden, op. cit., vol. II, p. 354.

617. "CARA, CARA MUSA, non posso resistere alla gioia che mi da' informarvi che ho letto ad alta voce a mia moglie e a un'altra dama, questa sera, il primo volume del vostro amabile romanzo. Esse ne erano ammaliata (...) Comincio dunque a credere, e in egual modo a sperare, di essermi sbagliato. L'eloquenza, la semplicità, l'ingegno, la saggezza e la commovente morale, ne ha aumentato il successo. Non ho mai dato più piacere che nel leggervi, e vi ringrazio per avermi dato tale effetto." Si veda Boaden, op. cit., vol. I, pp. 320-321.

618. Per un'interessante dissertazione sulle modifiche effettuate da Inchbald al suo secondo romanzo si veda Patricia M. Taylor, *Authorial Amendments in Mrs. Inchbald's "Nature and Art"*, in *Notes and Queries*, London, Oxford University Press, 1978, vol. CCXXIII, pp. 68-70.

bambino per l'Africa.

La vicenda riprende dopo un salto temporale di dodici anni: il piccolo Henry si presenta a casa dello zio con una lettera del padre in cui quest'ultimo, rimasto prigioniero degli indigeni presso i quali ha vissuto per tutto questo tempo, chiede al diacono di adottare il nipote. Il ragazzino viene accettato, ma ben presto la sua ingenuità, frutto dell'educazione "naturale" con la quale è stato allevato, si scontra con l'ipocrisia del nuovo mondo con cui si deve rapportare. Nonostante siano coetanei, la differenza tra il giovane Henry e il cugino, prototipo dello studente preparato ma assolutamente incapace di pensare autonomamente, risultato dell'istruzione artificiosa che ha ricevuto, è notevole. Il contrasto fra Henry e William si fa sempre più evidente man mano che crescono e si manifesta anche nel diverso approccio che i due, ormai diventati adulti, hanno nei confronti delle donne. Il primo è sinceramente innamorato di Rebecca, la figlia del curato del paese che ospita la famiglia del diacono durante il periodo estivo, il secondo è fortemente attratto da Hannah⁶¹⁹, che seduce e in seguito abbandona per unirsi in un matrimonio di interesse con Miss Sedgely. Hannah, dato alla luce il figlio illegittimo di William, tenta di disfarsene lasciandolo in un bosco; il neonato viene trovato da Henry, che lo affida a Rebecca perché lei se ne prenda cura di nascosto. Ma il bambino viene scoperto; Rebecca ed Henry vengono accusati di esserne i genitori naturali e il giovane viene perciò allontanato dalla famiglia del diacono. La notizia del ritrovamento dell'infante convince Hannah, che nel frattempo si era pentita di averlo abbandonato, a rivendicare la creatura come sua; in questo modo ella salva l'onore della giovane ingiustamente accusata, ma viene costretta a rivelare il nome del padre. Il diacono, che sino a questo momento si era dimostrato assai desideroso di svergognare pubblicamente la ragazza, viene a conoscenza della responsabilità del figlio e quindi decide di mettere tutto a tacere. La minaccia di portarle via il bambino, induce Hannah non solo a non pretendere alcun aiuto dalla potente famiglia, ma anche ad abbandonare i suoi genitori e il paese natio.

A questo punto la narrazione si allontana dalle vicende dei due cugini per concentrarsi sul destino di questa ragazza madre. Inchbald descrive con precisione le difficoltà cui la donna va incontro: nel tentativo di assicurare a sé, ma soprattutto al figlio, la sopravvivenza, Hannah discende tutti i gradini della scala sociale sino a diventare, da cameriera di un bordello, prostituta e infine ladra. Ben diversa è la vita del suo seduttore: così come il padre da mero diacono è divenuto vescovo, William ha raggiunto il successo ed ora è un affermato giudice. Henry, invece, arrivato in Africa, ha ritrovato suo padre e insieme affrontano un lungo viaggio per tornare nella madrepatria. Nel frattempo Hannah viene imprigionata e, in tribunale, subisce l'umiliazione di dover essere giudicata dal suo antico seduttore; William non riconosce la donna e la condanna a morte. Ad esecuzione ormai avvenuta ne scopre l'identità, si mette alla ricerca del figlio ma scopre che anche il ragazzo, distrutto dal dolore, è morto. Un anno dopo Henry e il padre tornano in Inghilterra e scoprono che il vescovo, odiato da tutti per la sua avidità, è deceduto, mentre William ha divorziato dalla moglie infedele. Nel frattempo Rebecca, nonostante il trascorrere degli anni, ha pazientemente aspettato Henry; finalmente i due si sposano e, insieme al vecchio Henry, iniziano una vita genuina e operosa.

Questo finale, in cui la semplicità della vita del coltivatore viene proposta come valida alternativa alla vacuità della esistenza opulenta dei Williams, riprende l'opposizione tra natura e arte che, oltre a rivelare l'influenza della filosofia di Rousseau, dà il titolo al romanzo. Con il suo taglio didattico, *Nature and Art* presenta una tecnica narrativa singolare: in meno di otto capitoli vediamo i due giovani fratelli diventare adulti, mariti e padri di famiglia; quindi il racconto rallenta per concentrarsi sul raffronto tra i loro figli.

619. A partire dall'edizione 1810 a cura di Barbauld, il nome della sfortunata protagonista femminile della seconda parte del romanzo verrà cambiato in Agnes.

Dal nono capitolo sino alla fine del primo volume⁶²⁰, tema principale della narrazione diviene la divergenza tra William, rappresentante di tutto ciò che è affettato o convenzionale, ed Henry, simbolo dell'ingenuità e della naturalezza, eroe positivo di derivazione rousseauiana.

Il figlio del diacono è il prodotto di un sistema educativo che Inchbald, così come Edgeworth e Wollstonecraft, critica apertamente:

Young William passed his time, from morning till night, with persons who taught him to walk, to ride, to talk, to think like a man - a foolish man, instead of a wise child, as nature designed him to be.

This unfortunate youth was never permitted to have one conception of his own (...) He was taught to revere such and such persons, however unworthy of his reverence; to believe such and such things, however unworthy of his credit; and to act so and so, on such and such occasions, however unworthy of his feeling.⁶²¹

Si tratta di un'istruzione appresa pedissequamente e dalla quale non può nascere altro che un sapere falso e sterile:

Mr. Norwynne (...) could talk on history, on politics, and on religion; surprisingly to all who never listened to a parrot or a magpie - for he merely repeated what he heard, without one reflection upon the sense or probability of his report.⁶²²

Ciò che risulta da questa formazione istituzionalizzata è un individuo che ha perduto la sua curiosità infantile per diventare una sorta di attrazione da circo; mostrato agli ospiti come un prodigio d'intelligenza suscita l'ammirazione degli adulti, ma per il mondo infantile egli è qualcosa di irriconoscibile, come dimostra la reazione di Henry quando incontra il cugino per la prima volta:

A little man! as I am alive, a little man! I did not know there were such little men in this country! I never saw one in my life before!⁶²³

L'ingenuità della sua esclamazione denota immediatamente la profonda differenza tra i due bambini: tanto è contegnoso e rigido il primo, quanto è spontaneo e istintivo l'altro. Come spiega il padre nella lettera inviata al diacono, Henry, cresciuto in un paese sperduto dell'Africa, senza libri o contatti con il mondo europeo, non ha ricevuto nessun tipo di preparazione formale: "I have only been able to teach my child by talking to him."⁶²⁴ Dunque il ragazzino è stato cresciuto *à la Rousseau*: in *Emile*⁶²⁵, difatti, il

620. Il libro è diviso in due volumi.

621. "Il giovane William trascorreva il suo tempo, dal mattino sino a sera, con persone che lo istruivano su come camminare, cavalcare, parlare, pensare alla maniera di un uomo - un uomo sciocco, invece di un bambino giudizioso, come la natura lo aveva creato. A questo sfortunato giovane non fu mai concesso di avere un proprio pensiero (...) Gli veniva insegnato a riverire determinate persone, quantunque indegne del suo rispetto, a credere a cose stabilite, sebbene immeritevoli della sua fiducia, e ad agire secondo modi precisi, in certe circostanze, per quanto riprovevoli ai suoi sentimenti." *Elizabeth Inchbald, Nature and Art* (1796), Oxford and New York, Woodstock Books, 1994, vol. I, p. 45.

622. "Il signorino Norwynne (...) era in grado di parlare di storia, politica e religione in maniera sorprendente per coloro che non avevano mai sentito un pappagallo o una gazza - poiché egli ripeteva meramente ciò che aveva udito, senza alcuna meditazione sul senso o la probabilità di quanto riportato." *Ibidem*, p. 46.

623. "Un pigmeo! Com'è vero che sono vivo, un pigmeo! Non sapevo che ci fossero i pigmei in questo paese! Non ne avevo mai visto uno prima in vita mia!" *Ibidem*, vol. I, p. 67.

624. "Ho potuto istruire mio figlio solamente parlandogli", *ibidem*, vol. I, p. 55.

625. *Emile* (1762), nel saggio Rousseau espone le sue idee sull'educazione partendo dal presupposto di dover

filosofo svizzero sosteneva che compito dell'educazione fosse principalmente favorire lo sviluppo spontaneo delle qualità del fanciullo, senza imporre norme e concetti in maniera autoritaria. Rousseau considerava il bambino non come un uomo immaturo, ma come un individuo con caratteristiche e ritmi d'apprendimento propri, che gli adulti devono rispettare; l'insegnamento dei concetti deve di conseguenza essere posticipato all'età dell'adolescenza, ovvero quando il ragazzo è in grado di ragionare da sé. Secondo la filosofia naturalistica, inoltre, i soggetti sono essenzialmente uguali e sono i fattori ambientali, e quindi la formazione culturale, a renderli diversi.

L'adesione di Inchbald a questi concetti è evidente: la scrittrice ci presenta William ed Henry, al principio del romanzo, come due persone dai sentimenti affini; man mano che si procede nella storia però, si assiste a un cambiamento: l'istruzione universitaria e in seguito il successo personale, sviluppano nel primo un senso di superiorità che finisce col deteriorare il rapporto con il fratello minore. Nella generazione successiva il divario è ancora più evidente: William junior è il frutto di quella pedagogia efficientista contro la quale si scagliava Rousseau, mentre il giovane Henry è l'incarnazione del "mito del buon selvaggio", ossia dell'uomo allo stato di natura⁶²⁶ ancora incontaminato dalla corruzione del mondo moderno. Come afferma Littlewood, "the young African is represented as having one of those white-sheet mind so fascinating to an age that still dreamed of Rousseau's noble savage as an ideal."⁶²⁷ Che questa figura avesse incantato scrittori e lettori sul finire del secolo è evidente dal numero di opere che hanno per protagonisti questi "outsider"; ingenui di volteriana memoria, sempliciotti che si dimostrano assai più savi dei loro sapienti coetanei, iniziano a popolare i romanzi inglesi già dalla seconda metà del secolo: nel 1744 Sarah Fielding⁶²⁸ pubblica *The Adventures of David Simple*, tra il 1765 e il 1770 Henry Brooke⁶²⁹ scrive *The Fool of Quality*, seguito da *The History of Sandford and Merton*, di Thomas Day⁶³⁰ lo stesso anno di edizione di *Nature and Art* appare *Hermesprong, or Man As He Is Not*, di Robert Bage. In ognuno di questi romanzi ritroviamo la dicotomia arte contro natura, in cui:

one boy represents the generous impulses and uncorrupt feelings of the natural state, and the other the respect for rank, money, clothes, and etiquette which springs from the training of a corrupt civilization.⁶³¹

Ma il paragone tra questi due tipi, soprattutto nei romanzi di Inchbald e Bage, oltre a sostenere il discorso sull'educazione, permette agli autori di svolgere, attraverso gli ingenui ma inconsapevolmente critici commenti del "child of nature", una spietata analisi della società contemporanea. In *Nature and Art*, indubbiamente il concetto di educazione liberale sostenuto da Inchbald deve molto al filosofo svizzero, tuttavia "*Nature and Art* is no *Emile* in English clothing",⁶³² come afferma Manvell:

Elizabeth's principal interest in the story is human exposure of

istruire Emile, allievo immaginario. Cfr. II. 4., nota 164.

626. La figura del "child of nature" è un topos presente nella letteratura inglese già precedentemente a Rousseau, si pensi al protagonista di *Oroonoko* (1688) di Aphra Behn o a *Robinson Crusoe* (1719) di Daniel Defoe.

627. "Il giovane africano è raffigurato come provvisto di una di quelle menti candide così affascinanti per un'epoca che ancora sognava il buon selvaggio di Rousseau come un'ideale." Littlewood, op. cit., p. 88.

628. Sarah Fielding (1710-1768), scrittrice. Pubblicò il suo primo romanzo, *The Adventures of David Simple in Search of a Faithful Friend*, nel 1744.

629. Henry Brooke (1703-1783), scrittore irlandese. Autore di *Universal Beauty* (1735), un poema filosofico in sei volumi; tradusse i primi due libri della *Gerusalemme Liberata* di Tasso; per il teatro scrisse *Gustavas Vasa, The Deliver of his Country* (1793). *The Fool of Quality* rimane il suo lavoro più noto.

630. Thomas Day, *The History of Sandford and Merton* (1783-89).

631. "Un ragazzo rappresenta gli impulsi generosi e i sentimenti incorrotti dello stato naturale, e l'altro il rispetto per i ranghi, il denaro, gli abiti e l'etichetta che nasce dall'educazione di una civiltà corrotta." Robert M. Lovelett and Helen S. Hughes, *The History of the novel in England*, riportato in MacKee, op. cit., pp. 51-52.

632. "*Nature and Art* non è *Emile* in vesti britanniche", Manvell, op. cit., p. 114.

“things as they are,” which she achieves with considerable satiric wit, while her promotion of Rousseauism is left increasingly to implication as the novel proceeds.⁶³³

In effetti oltre all'accenno contenuto nella lettera del padre, non troviamo altri indizi sull'educazione "naturale" di Henry; una volta assodato l'intatto valore del ragazzo, egli assume, nel disegno dell'autrice, la funzione di giudice inconsapevole di ciò che lo circonda: come Hermsprong, cresciuto tra i nativi americani, Henry è sfuggito agli artifici del progresso e per questo può guardare l'organizzazione sociale inglese con occhio critico.

Nature and Art non può essere semplicemente etichettato come un romanzo sull'educazione, poiché scopo primario di Inchbald non è soltanto quello di avallare le teorie educative di Rousseau ma, attraverso le sbalordite osservazioni del "child of nature", condannare quella società messa in discussione proprio in quegli anni dai radicali britannici; è esattamente questo atteggiamento di riprovazione e severa denuncia, come vedremo nel paragrafo successivo, ciò che permette di inserire a pieno titolo *Nature and Art* tra i romanzi giacobini.

IV. 5. Oltre "l'umanitarismo" delle commedie sentimentali

Secondo Gary Kelly "*Nature and Art* (...) remains a document of fundamental interest in the history of the English Jacobin novel."⁶³⁴ Pochi studiosi hanno rilevato in modo così deciso l'importanza della dimensione politica nell'opera di Inchbald; la maggior parte, come ha avuto occasione di notare Laura Bandiera "finiscono per parlare di umanitarismo (Boaden, Gregory, Littlewood, Moreux), talvolta di sentimentalismo o di spirito religioso (MacKee)"⁶³⁵, il sentimento umanitario è, come abbiamo visto, un elemento importante in molte delle opere scritte da Inchbald per il teatro, tuttavia ciò che muove *Nature and Art* è ben altro: in questo paragrafo cercheremo di dimostrare come, a differenza delle "sentimental comedies" che la resero celebre, questo romanzo sia un coraggioso contributo alle argomentazioni dei radicali inglesi.

"*Nature and Art*", afferma Bandiera, "è il prodotto di una acquisita coscienza politica"⁶³⁶, la frequentazione dei circoli radicali infatti aveva reso Elizabeth Inchbald assai sensibile a questioni civili quali l'ingiustizia sociale, l'ipocrisia delle classi dominanti, l'inefficacia delle istituzioni vigenti; l'autrice però non usa il romanzo come mezzo di propaganda politica, piuttosto, rifacendosi alla grande tradizione degli scritti satirici, rappresenta una arguta allegoria della società inglese contemporanea: "l'educazione alla libertà, alla giustizia e all'eguaglianza sociale si dà qui (...) al negativo, attraverso la critica e l'ironia."⁶³⁷ Come Swift nei *Gulliver's Travels*⁶³⁸, Inchbald usa la discordanza tra "moral appearance and real motive"⁶³⁹,

633. "L'interesse principale di Elizabeth nella vicenda è la denuncia umana dello "stato delle cose," che consegue con notevole ingegno satirico, mentre la sua propaganda della filosofia rousseauiana viene lasciata sempre più sottintesa man mano che il romanzo procede", Manvell, op. cit., p. 113-114.

634. "*Nature and Art* (...) rimane un documento di fondamentale interesse nella storia del romanzo giacobino inglese." Gary Kelly, *The English Jacobin Novel*, p. 99.

635. Laura Bandiera, *Politica e seduzione nei romanzi "giacobini" di Elizabeth Inchbald e Mary Hays*, in Lilla Maria Crisafulli Jones, (a cura di), *La Rivoluzione Francese in Inghilterra*, Napoli, Liguori, 1990, p. 182.

636. Bandiera, op. cit. 182.

637. Ibidem, p. 183.

638. Jonathan Swift (1667-1745), oltre a *Gulliver's Travels* (1726), considerato il suo capolavoro, fu autore di scritti satirici quali *The Battle of the Books* e *Tale of a Tube*, pubblicate entrambe nel 1704, opuscoli sulla questione religiosa (*An argument against abolishing Christianity* e *Letter concerning the Sacramental Test*) e su quella irlandese (*A Modest Proposal* e *A short view of The Present State of Ireland*).

639. "Apparenza morale e motivo reale", Kelly, *The English Jacobin Novel*, p. 108.

attraverso lo sguardo stupito di Henry, per esaminare criticamente gli individui e le istituzioni.

E' difatti l'innocenza di questo "child of nature", lo strumento che permette alla romanziera di:

point up the ways the Church falls short of the ideals of Christianity, in the Dean's tyrannical treatment of servants; definition of a rigid caste system as God-given; endorsement of the war and of press-gangs; greater respect for the Bishop than God; angling for the Bishop's place when he is on his deathbed and hypocritical sermons to the villagers on "contempt of all riches and worldly honours"⁶⁴⁰

Il ragazzino, appena giunto dall'Africa, viene immediatamente classificato come "savage boy"⁶⁴¹ ma, indifferente agli epiteti che gli vengono diretti, non reprime la sua ingenua curiosità per ciò che vede:

young Henry, strongly impressed with everything that appeared new to him, expressed, without reserve, the sensations which those novelties excited; and felt little care what construction was put upon his observations. He never appeared offended, or abashed when laughed at, but still pursued his questions, and still discovered his wonder at many replies made to him, though "simpleton", "poor silly boy," and "ideot (sic)," were vociferated around him from his cousin, his aunt, and their constant visitor the bishop.⁶⁴²

Al primo incontro con lo zio, Henry è stupito dalla sua somiglianza con il padre, ma viene soprattutto impressionato dalla presenza, nell'aspetto del diacono, di qualcosa che, non appartenendo alla sua conoscenza naturale delle cose, non è in grado di identificare:

"Oh you *are* my father - you have just such eyes, and such a forehead - indeed you would be almost the same as he, if it were not for that great white thing which grows upon your head!"⁶⁴³

Scoperto che non si tratta di qualcosa che cresce, e quindi di naturale, Henry chiede una spiegazione sul perché in Europa le persone indossino una parrucca e alla risposta,

"As a distinction between us and inferior people: they are worn to give an importance to the wearer"⁶⁴⁴

640. "Mettere in evidenza quanto la Chiesa sia carente degli ideali cristiani, nel trattamento tirannico del diacono verso i suoi servitori; la definizione di una rigido sistema di casta come qualcosa di imposto da Dio; il sostegno alla guerra e all'arruolamento forzato, maggior rispetto verso il vescovo che verso Dio; il cercare di ottenere con furbizia l'incarico del vescovo mentre questi si trova sul letto di morte e l'ipocrisia dei sermoni rivolti ai popolani sul "disprezzo di tutte le ricchezze e le glorie terrene. Caroline Franklin, introduzione a *Nature and Art*, London, Routledge/Thoemmes Press, 1995, vol. I, p. xvii.

641. "Il ragazzo selvaggio", Inchbald, op. cit., vol. I, p. 71.

642. "Il giovane Henry, profondamente colpito da tutto ciò che a lui risultava nuovo, esprimeva, senza riserve, le impressioni che quelle novità generavano; e poco gli importava di quali commenti suscitassero le sue osservazioni. Egli non si mostrava mai offeso, o imbarazzato quando veniva deriso, ma anche allora proseguiva con le sue domande e nuovamente manifestava il suo stupore per molte delle risposte che gli venivano date, sebbene epiteti quali "sempliciotto," "povero schiocchino" e "idiota," venissero a lui indirizzati da suo cugino, da sua zia e dal loro assiduo visitatore il vescovo." *Ibidem*, vol. I, pp. 71-72.

643. "Oh voi siete mio padre - avete proprio gli stessi occhi e la medesima fronte - davvero voi potreste essere identico a lui, se non fosse per quella grande cosa bianca che vi cresce sulla testa!" *Ibidem*, vol. I, p. 63.

644. "Come segno di distinzione tra noi e la gente inferiore: vengono indossate per dare importanza a colui che le porta." *Ibidem*, vol. I, pp. 64-65.

replica:

That is just as the savages do; they stick brass nails, wire, buttons, and entrails of beasts all over them to give them importance."⁶⁴⁵

Ignaro dell'importanza simbolica di alcuni oggetti per la società in cui si trova, Henry pone sullo stesso piano le usanze degli indigeni presso i quali è cresciuto, con i costumi degli abitanti di un paese "moderno"; l'innocente associazione del ragazzo "enables Inchbald to make a telling statement about the "savagery" of certain English practices."⁶⁴⁶ Il fatto che alla parrucca da semplice ornamento venga assegnato anche un significato altro, ovvero quello di emblema del pregio di un individuo, crea nel ragazzo qualche problema:

Having been told, that every morning on first seeing his uncle he was to make a respectful bow, and coming into the dean's dressing-room just as he was out of bed, his wig lying on the table, Henry appeared at loss which of the two he should bow to - at last he gave the preference to his uncle; but afterwards, bowed reverently to the wig.⁶⁴⁷

Incapace di distinguere il significato dal significante, Henry identifica il "valore" delle persone con gli oggetti di cui esse si ornano:

Henry had a contempt for all finery, and had called his aunt's jewels, when they were first shown to him, "trumpery," asking "what they were good for?" But being corrected in this disrespect, and informed of their high value, he, like a good convert, gave up his reason to his faith: and becoming, like all converts, over zealous, he now believed there was great worth in glittering appearances, and respected the ear-rings of Lady Clementina almost as much as he respected her.⁶⁴⁸

Un'altra critica mossa da Inchbald tramite le sbigottite osservazioni del ragazzo è diretta all'artificiosità con cui, all'interno dei ceti sociali più elevati, vengono impostati anche i rapporti interfamiliari; Henry non capisce perché il cugino chiami il padre "Sir", e quando gli viene spiegato che in Inghilterra i bambini ben educati non si rivolgono ai genitori usando appellativi quali "mother" and "father", esclama: "Then don't they sometimes forget to love them as such?"⁶⁴⁹ Come sostiene Ty, "to Henry calling one's parents "father" and "mother" is equated literally with treating them with the love, devotion, and affection due to them, while other common eighteenth-century appellations such as "Honoured Sir" or "Madam" may have seemed unnecessarily affected or formal

645. "Proprio come fanno i selvaggi; loro per darsi importanza si attaccano sul corpo unghie, fili d'argento, bottoni e viscere di animali." Ibidem, vol. I, p. 65.

646. "Permette a Inchbald di inserire una significativa dichiarazione sulla "barbarie" di certe pratiche inglesi." Eleanor Ty, op. cit., p. 103.

647. "Essendogli stato detto, che ogni mattina al primo incontro con lo zio doveva porgergli una rispettosa riverenza e entrando nella camera del diacono quando questi si era appena alzato dal letto, e la sua parrucca era poggiata su un tavolo, Henry sembrò non sapere quale dei due ossequiare - alla fine propose per suo zio; ma subito dopo fece un riverente inchino alla parrucca." Inchbald, op. cit. vol. I, p. 73.

648. "Henry disprezzava tutti i generi di fronzoli e aveva definito i gioielli di sua zia, quando gli vennero mostrati per la prima volta, "cianfrusaglia", chiedendo poi a cosa servissero. Ma essendo stato ripreso per la sua irriverenza e informato del loro elevato valore egli, come un buon converso, abbandonò il suo giudizio per la sua fiducia e diventato, come tutti i convertiti, anche troppo sollecito, era ora convinto che ci fosse un gran valore nella scintillante apparenza e il rispetto che portava verso gli orecchini di Lady Clementina era quasi identico a quello che provava verso di lei." Ibidem, pp. 73-74.

649. "In questo modo non dimenticano a volte di amarli come tali?" Ibidem, p. 68.

to him."⁶⁵⁰

La funzione strettamente letterale che per Henry ha il linguaggio, serve dunque ad Inchbald per mettere in luce l'ipocrisia di una classe tanto attenta alla forma quanto ipocrita nella sostanza:

young Henry had an incorrigible misconception and misapplication of many words (...)

He would call *compliments*, lies - Reserve, he would call pride - *stateliness*, *affectation* - and for the monosyllable *war*, he constantly substituted the word *massacre*.⁶⁵¹

Henry dunque chiama le cose con il loro vero nome e non ammettendo eufemismi o ambiguità; egli esprime la disapprovazione della sua creatrice per quei comportamenti riprovevoli che la società finge di condannare, ma che di fatto adotta e difende mascherandone la brutalità con un linguaggio traslato. Commentando la notizia di un recente combattimento Henry dice: "Then I dare say, (...) there has been another massacre."⁶⁵²

Il rimprovero del diacono giunge immediato:

"Will you never learn the right use of words? You mean to say battle."

"Then what is a massacre?" cried the frightened, but still curious Henry.

"A massacre" replied his uncle, "is when a number of people are slain-

thought," returned Henry, "soldiers had been people!"

"You interrupt me," said the dean, before I finished my sentence - certainly, both soldiers and sailors are people, but they engage to die by their own free will and consent."

"What! all of them?"

"Most of them."

"But the rest are massacred?"

The dean answered "The number that go to battle unwillingly, and by force, are few, and for the others, they have previously sold their lives to the state."

"For what?"

"For soldiers' and sailors' pay."

"My father used to tell me, we must not take away our lives; but he forgot to tell me, we might sell them for others to take that away,

"William," said the dean to his son, his patience tired with

his nephew's persevering nonsense) "explain to your

cousin the difference between a battle and a massacre"⁶⁵³

650. "Per Henry chiamare i genitori "padre" o "madre" equivale letteralmente al trattarli con l'amore, la devozione e l'affetto che sono loro dovuti, mentre altri appellativi comuni nel XVIII secolo quali "Signore" o "Signora" potevano parergli inutilmente affettati e formali." Ty, op. cit., p. 103.

651. "Il giovane Henry aveva un'idea incorreggibilmente sbagliata e un uso erraneo di molte parole. (...) Egli chiamava i complimenti, bugie - il riserbo, lui lo denominava orgoglio - la magnificenza, affettazione - e, al termine guerra, egli sostituiva costantemente il vocabolo massacro." Inchbald, op. cit., vol. I, pp. 80-81.

652. "Allora, oserei dire (...) che c'è stato un altro massacro." Ibidem, vol. I, p. 81.

653. "Non imparerai mai l'uso corretto delle parole? Volevi dire una battaglia." "E non è quello un massacro?" gridò lo spaventato, ma ancora curioso Henry. "Un massacro" replicò suo zio, "è quando un numero di persone vengono assassinate -" "Pensavo," rispose Henry, "che i soldati fossero persone!" "Mi hai interrotto," disse il diacono, "prima che io terminassi la mia frase - certamente, sia i soldati che i marinai sono persone, ma essi si sono impegnati a morire per loro libera scelta e adesione." "Cosa! Tutti loro?" "La maggior parte." "Ma gli altri vengono assassinati?" Il diacono rispose "Coloro che vanno a combattere perché costretti sono pochi, e per quanto riguarda

Il passaggio dal discorso indiretto a quello diretto permette a Inchbald di dar voce direttamente ai pensieri del giovane, senza porsi come filtro; la tecnica è ancora una volta di derivazione teatrale: isolare questi battibecchi dal racconto del narratore onnisciente significa mettere in rilievo le parti che si considerano più significative e sulle quali si vuole soffermare l'attenzione del lettore. E' evidente che nell'intento di Elizabeth Inchbald i "nonsense" di Henry contengono molta più saggezza delle idee del diacono; a questo punto la critica della falsità dei valori dell'Inghilterra settecentesca si arricchisce di quelli che erano gli argomenti forti di Paine, Godwin e Holcroft, fautori della pace e contrari ad ogni forma di arruolamento coatto.

La spiegazione del cugino è perfettamente in linea con l'educazione istituzionalizzata da lui ricevuta:

"A massacre, (...) is when human beings are slain, who have it not in their power to defend themselves."

"Dear cousin William," (said Henry) "that must ever be the case, with everyone who is killed."

After a short hesitation, William replied, "In massacres people are put to death for no crime, but merely because they are objects of suspicion."

"But in battle," said Henry, "the persons put to death, are not even suspected."

The bishop now condescended to end this disputation by saying emphatically

"Consider, young savage, that in battle neither the infant, the aged, the sick or infirm are involved, but only those in the full prime of health and vigour."⁶⁵⁴

E con questo tutt'altro che consolante intervento del vescovo, la discussione termina, offrendo però a Inchbald l'opportunità per gettare il suo sguardo ironico su un'altra fetta della società inglese messa in discussione dai radicali: l'istituzione ecclesiastica.

As this argument came from so great and reverend a man as the bishop, Henry was obliged, by a frown from his uncle, to submit (...)

The church has its terrors as well as the law, and Henry was awed by the dean's tremendous wig, as much as Pater-noster Row is awed by the attorney-general.⁶⁵⁵

Elizabeth Inchbald in *Nature and Art* non critica la religione di per sé, ma "the abuse

gli altri, essi hanno precedentemente venduto le loro vite allo Stato." "Per cosa?" "Per la paga come soldati o marinai.". Mio padre era solito dirmi che noi non dobbiamo privarci della nostra vita; ma ha dimenticato di dirmi che possiamo venderla affinché gli altri ce la tolgano." William, (disse il diacono a suo figlio, la sua pazienza sfinita dalle perseveranti sciocchezze di suo nipote) "spiega a tuo cugino la differenza tra una battaglia e un massacro." Ibidem, vol. I, pp. 81-83.

654. "Un massacro, (...) è quando degli esseri umani che non hanno la possibilità di difendersi, vengono uccisi." "Caro cugino William," (disse Henry) "questo deve essere il caso di ogni persona che viene uccisa." Dopo una breve esitazione, William replicò, "Nei massacri la gente viene uccisa senza che abbia compiuto alcun crimine, ma solo perché sono oggetto di sospetto," "Ma in una battaglia, disse Henry, "Le persone assassinate non erano neanche sospette." A questo punto il vescovo accondiscende a porre fine alla discussione affermando enfaticamente "Considera, giovane selvatico, che in battaglia né gli infanti, né gli anziani, né i malati o gli infermi sono coinvolti, ma solo coloro che sono nel pieno rigoglio della salute e del vigore." Ibidem, vol., 1, pp. 81-83.

655. "Poiché questa argomentazione veniva da un personaggio così importante e reverendo come il vescovo, Henry fu obbligato, da uno sguardo di suo zio, a sottomettersi. (...) La Chiesa ha i suoi terrori così come la legge e Henry era spaventato dalla tremenda parrucca del diacono, tanto quanto la fila di Pater Noster è intimidita dall'alto magistrato." Ibidem, vol. I, p. 84.

which certain ecclesiastics made of that religion"⁶⁵⁶, come è già stato accennato, il diacono William, che si guadagna diverse promozioni grazie ai suoi "pamphlet" a sostegno del governo e dello status quo, non è altro che il ritratto parodistico del vescovo Horsley, il quale a sua volta, era noto per le idee conservatrici contenute nei suoi sermoni e che gli avevano fruttato il vescovado della diocesi di Rochester.

Negli anni in cui Inchbald portava a termine il suo secondo romanzo, le opinioni del vescovo circolavano diffusamente negli opuscoli del Cheap Repository, in *Nature and Art* le allusioni al contenuto di queste dispense si intrecciano alla denuncia delle angherie che i meno abbienti sono costretti a subire, anche a causa di una dottrina evangelica paternalistica e ipocrita:

Observing his uncle one day offended with his coachman, and hearing him say to him in a very angry tone "You shall never drive me again" (...) Henry (...) repeated five or six times in a half whisper to himself "you shall never drive me again." (...) The dean at last asked "what he meant by thus repeating his words?"

"I'm trying to find out what you meant," said Henry.⁶⁵⁷

Il ragazzo infatti non capisce perché questa ingiunzione debba essere considerato punitiva:

"And was it a pleasure to drive us, cousin? - I am sure I have often pitied him - it rained sometimes very hard when he was on the box - and sometimes Lady Clementina has kept him a whole hour at the door all in the cold and snow - was that pleasure?"⁶⁵⁸

A questo punto interviene il diacono a spiegare come questa non sia altro che la struttura sociale determinata nientemeno che da Dio:

There are in society (...) rich and poor; the poor are born to serve the rich.

"And what are the rich born for?"

"To be served by the poor."⁶⁵⁹

Ma questa lapalissiana affermazione, con cui si enuncia l'inutilità della classe agiata, non può certo bastare ad Henry, che infatti incalza lo zio:

"But suppose the poor would not serve them??"

"Then they must starve."⁶⁶⁰

Considerato che chi si esprime in questi termini è un uomo di chiesa, la sentenza è agghiacciante, inoltre, andando avanti con la sua delucidazione, il diacono legittima il destino degli indigenti in nome del Cristianesimo; alla domanda di Henry: "And so poor people are permitted to live, only upon the condition that they wait upon the rich?"⁶⁶¹, lo zio risponde:

656. "L'abuso che alcuni ecclesiastici facevano di quella religione." MacKee, op. cit., p. 128.

657. "Osservando un giorno suo zio arrabbiato con il suo cocchiere e sentendolo dirgli con tono assai arrabbiato "Non condurrà mai più la mia carrozza" (...) Henry (...) ripeté cinque o sei volte bisbigliando tra sé e sé "Non condurrà mai più la mia carrozza" (...) Il diacono infine chiese per quale motivo ripeteva in quel modo le sue parole. "Sto cercando di capire cosa volevate dire," disse Henry." Ibidem, vol. I, p. 76.

658. "Ed era un onore portarci in carrozza, cugino? - Sono certo di aver spesso provato pena per lui - a volte pioveva molto forte mentre lui era sulla cassetta - e altre volte Lady Clementina lo ha tenuto un'ora intera al cancello al freddo e nella neve - era una soddisfazione quella?" Ibidem, vol. I, p. 77.

659. "Nella società (...) ci sono i ricchi e i poveri; i poveri sono nati per servire i ricchi." "E i ricchi per cosa sono nati?" "Per essere serviti dai poveri." Ibidem, vol. I, pp. 77-78.

660. "Ma supponiamo che i poveri non li vogliano servire?" "Allora devono morire di fame." Ibidem, vol. I, p. 78.

661. "Quindi ai poveri è concesso di vivere, solo a condizione che essi servano i ricchi?" Ibidem.

"Is that a hard condition? or if it were, they will be rewarded in a better world than this.

"Is there a better world than this?" (...)

"The world to come (...) is where we shall go after death; and there no distinction will be made between rich and poor - all persons there will be equal."

"Aye, now I see what makes it a better world than this.

But cannot this world try to be as good as that?"⁶⁶²

Ma l'ingenua domanda di Henry, dietro la quale si cela l'adesione di Inchbald al desiderio giacobino di fondare di nuovo la società su basi egalarie, si scontra con la coriacea determinazione al mantenimento dello "status quo", "legittimato" dalla parola divina:

"In respect to placing all persons on a level, it is utterly impossible - God has ordained it otherwise."

"How! has God ordained a distinction to be made, and will not make any himself?"⁶⁶³

Forti di questa attenuante, i ceti sociali più elevati e i rappresentanti della Chiesa non avvertono alcuna necessità di offrire assistenza ai meno fortunati, mentre Henry, portavoce delle convinzioni libertarie di Elizabeth, è preoccupato soprattutto per le loro necessità primarie; il ragazzino, dopo aver letto uno dei celebri sermoni del diacono in cui la Gran Bretagna viene descritta come un paese prospero e democratico, si chiede in quale luogo vivano allora quelle povere creature che non hanno nulla per cibarsi, menzionate dallo zio per spingere Lady Clementina a mangiare.

Henry turned over each leaf of the book, but he could meet only with luxurious details of "the fruits of the earth, the beasts of the field, the birds of the air, and the fishes of the sea.

"Why here is provision enough for all the people," said Henry:

"why should they want? why do not they go and take some of these things?

"They must not," said the dean, unless they were their own.

"What! uncle, does no part of the earth, nor any thing which the earth produces, belong to the poor?"

"Certainly not."⁶⁶⁴

Come il diacono, Lord e Lady Bendham, che in quanto aristocratici appartengono alla classe che, insieme agli alti gradi della gerarchia ecclesiastica, detiene il potere, sono altrettanto indifferenti ai bisogni elementari degli abitanti del villaggio:

While every cottage of the village was crammed with half-starved children, (...) whose mother mourned over her new born infant as a little wretch, sent in to the world to deprive the rest of what already was too scanty for them, in the castle that owned every cottage and all the surrounding

662. "E' una condizione dura? e se lo fosse, essi saranno premiati in un mondo migliore di questo." "Esiste un mondo migliore di questo?" (...) "Il mondo che verrà (...) quello dove andremo dopo la morte, e lì non ci saranno distinzioni tra ricchi e poveri - tutte le persone lì saranno uguali." "Ora capisco cosa lo rende un mondo migliore di questo. Ma non può questo mondo cercare di essere buono come quello?" Ibidem, vol. I, pp. 78-79.

663. "Rispetto al mettere tutte le persone allo stesso livello, è totalmente impossibile - Dio ha ordinato diversamente." "Come! Dio ha ordinato di fare una distinzione, e lui non ne fa alcuna?" Ibidem.

664. "Henry sfogliò ogni pagina del libro, ma poteva trovare solo dettagli sontuosi sui "frutti della terra, le bestie dei campi, gli uccelli del cielo e i pesci nel mare." "Se qui ci sono provviste sufficienti a tutte le persone," disse Henry: "perché gli deve mancare qualcosa? perché non vanno e prendono qualcuna di queste cose?" "Non devono," disse il diacono, "a meno che gli appartengano." "Cosa! zio, nessuna parte della terra, né niente di ciò che la terra produce, appartiene ai poveri?" "Certamente no." Ibidem, vol. I, pp. 101-102.

land, and where one single day of feasting would have nourished for a month all the poor inhabitants of the parish, not one child was given to partake of the plenty. (...) This lord and lady, with an ample fortune both by inheritance and their sovereign's favour, had never yet the economy to be exempt from debts, still, over they splendid, their profuse table, they could contrive and plan excellent schemes "how the poor might live most comfortably with a little better management."⁶⁶⁵

Quando il Lord si vanta di avere donato ai poveri, durante il periodo di gelo, non meno di cento sterline, mentre il diacono si complimenta per la sua benevolenza, Henry esclama:

"How prudent!"⁶⁶⁶ Quindi spiega il perché della sua affermazione dicendo:

"I thought it was prudent in you to give a little; lest the poor, driven to despair, should take all."

"And if they had they would have been hanged."

"Hanging, my lord, our history, or some tradition, says, was formerly adopted as a mild punishment, in place of starving."⁶⁶⁷

Henry interpreta la carità come un altro male di una società divisa nettamente in due schieramenti, quello degli oppressi e quello degli oppressori, pur essendo ormai diventato adulto, egli ha mantenuto il suo animo semplice e continua perciò a fare da filtro tra distopia e ideologia "giacobina".

Henry, tornato dal viaggio in Africa che gli ha permesso di ritrovare suo padre, si trova ancora una volta a doversi confrontare con l'ingiustizia di un mondo, quello degli poveri, messo in ginocchio dall'avidità della classe dominante e la denuncia torna a farsi sentire; appena giunti presso la dimora del diacono, i due Henry vengono a sapere che questi è morto e si preparano perciò a seguirne i funerali. Però "not one afflicted countenance appeared, not one dejected look, not one watery eye"⁶⁶⁸ perché "now is neglected parishioners, paid his indifference in kind."⁶⁶⁹ finalmente Inchbald dà voce direttamente ai poveri, affinché denunciino direttamente i loro tiranni:

"I believe he meant well" said Henry.

"As to what he meant, God only knows - but I know what he did."

"And what did he?"

"Nothing at all for the poor. (...) His dogs, too, fared better than we poor."⁶⁷⁰

665. "Mentre ogni casupola del villaggio era piena di bambini mezzo affamati, (...) la cui madre si lamentava del suo bimbo appena nato come un piccolo disgraziato, venuto al mondo solo per privare il resto di ciò che era già insufficiente per loro, nel castello proprietario di ogni casa e di tutta la terra circostante e dove il banchetto di un solo giorno avrebbe nutrito per un mese tutti i miseri abitanti della parrocchia, non c'era neanche un bambino a condividere l'abbondanza. (...) Questi signori, entrambi ereditieri di un'ampia fortuna e sostenuti dal favore del re, non avevano mai fatto economia preservandosi dai debiti, anzi, davanti alla loro splendida, profusa tavolata, essi potevano elaborare e pianificare eccellenti schemi su come "potevano i poveri vivere assai più confortevolmente con pochi ma migliori mezzi." Ibidem, pp. 124-125.

666. "Molto prudente!" Ibidem, p. 126.

667. "Penso siate stato prudente nel dare così poco, per timore che i poveri, portati alla disperazione, volessero prendere tutto." "E se lo avessero fatto sarebbero stati impiccati." "L'impiccagione, mio signore, la nostra storia, o qualche tradizione, insegna, che fu originariamente adottata come lieve punizione, rispetto al morire di fame." Ibidem, p. 127.

668. "Non si vedeva una espressione afflitta, nessuno sguardo addolorato, neanche una lacrima." Inchbald, op. cit., vol. II, p. 174.

669. "Ora i parrocchiani trascurati, gli ripagavano l'indifferenza." Ibidem.

670. "Credo che avesse buone intenzioni" disse Henry. "Delle sue intenzioni, solo Dio sa - ma io so cosa ha fatto. "E cosa ha fatto?" "Per i poveri niente di niente. (...) Persino i suoi cani mangiavano meglio di noi disgraziati." Ibidem, pp. 176-177.

Per Henry la conclusione è amara: "there had been want of charity and christian deportment, in the conduct of the bishop's family"⁶⁷¹ e il romanzo si chiude con una visione quasi idilliaca degli unici personaggi positivi: Henry, insieme a suo padre e a Rebecca, ha scelto di condurre una vita semplice, producendo da sé il poco di cui necessitano e, nel rifiutare quel mondo così lontano dai suoi principi, lancia un appello che invita i poveri a rifiutare il culto della ricchezza:

Let the poor then no more be their own persecutors - no longer pay homage to wealth- instantaneously the whole idolatrous worship will cease - the idol will be broken.⁶⁷²

IV. 6. La vicenda di Hannah, amara denuncia della condizione femminile

Come è stato precedentemente accennato⁶⁷³ Inchbald, arrivata a poco più della metà del primo volume di *Nature and Art*, scarta quello che sino a quel momento era stato il tema centrale del romanzo, ovvero il contrasto tra i due cugini come pretesto per esprimere una critica alle istituzioni vigenti, e sceglie di manifestare il proprio dissenso con il sistema patriarcale attraverso una storia femminile paradigmatica: la dolorosa vicenda di Hannah, sedotta da William e successivamente abbandonata ad un penoso destino insieme al bambino nato dalla loro relazione.

A partire dalla biografia di Boaden molti studiosi hanno sottolineato l'analogia tra la sorte di Hannah e quella di Deborah, una delle sorelle di Inchbald, morta nel 1794 dopo una vita di miseria e abiezione⁶⁷⁴ ma attribuire l'interesse di Inchbald per il caso di Hannah a una mera questione biografica è a nostro avviso riduttivo: la vicenda di questo personaggio era comune a quelle di parecchie altre donne che, avuto un figlio senza essere sposate, venivano messe al bando dalla società e, trovandosi costrette a provvedere a mantenere se stesse e il loro bambino, finivano col trovare nella prostituzione l'unico mezzo di sussistenza possibile. Nel romanzo di Inchbald, la minuziosa descrizione degli stenti patiti da Hannah diventa una intensa denuncia dell'ingiustizia di quell'ordine maschilista e bigotto, colpevole di enfatizzare esageratamente il "valore" della castità femminile e di rimuovere ogni opportunità lavorativa onesta per quelle donne costrette a pensare al proprio sostentamento. Abbiamo avuto già occasione di notare come il discorso sulla sessualità veniva affrontato con diversi criteri a seconda del genere di un individuo: quella della continenza era una regola assoluta per le donne, mentre gli uomini erano liberi di gestire i propri desideri senza alcuna restrizione; in *Nature and Art* Inchbald mette all'indice questo duplice metro di giudizio che, oltre al caso citato, veniva applicato anche in base alla categoria sociale d'appartenenza: "if there was a double standard as between the morals of men and women, there was also a double standard as between the punishment thought fitting for the crime of chastity lost as between rich and poor."⁶⁷⁵

Dunque dal ventunesimo capitolo in avanti protagonista assoluta della storia diventa Hannah la quale, dopo aver fatto l'amore con William, scopre che egli a causa della differenza di rango, "could never make her his wife."⁶⁷⁶ La freddezza con cui William si

671. "Nella condotta della famiglia del vescovo carità e il comportamento cristiano erano venuti meno." Ibidem.

672. "Smettano i poveri di essere i loro stessi persecutori non appena cesseranno di rendere omaggio alla ricchezza - l'incondizionata venerazione verrà meno all'istante - l'idolo andrà in frantumi." Ibidem.

673. Si veda il paragrafo IV.4.

674. Si veda Boaden, op. cit., vol. I, pp. 332-333; MacKee, op. cit., pp. 40-41.

675. "Se esisteva un doppio parametro tra la moralità maschile e quella femminile, c'era anche un doppio parametro tra la punizione ritenuta consona al crimine della purezza perduta tra ricchi e poveri." Bridget Hill, *Eighteenth Century Women. An Anthology*, Routledge, London, 1987, p. 26.

676. "Non avrebbe mai potuto farne sua moglie." Inchbald, op. cit., vol. I, p. 146.

congeda dalla ragazza e il successivo abbandono sono l'immediata conseguenza della "loss of innocence"⁶⁷⁷ di Hannah; per usare un'espressione di Watt "the carnal male adored the godlike purity of the female"⁶⁷⁸ e la colpa di Hannah è quella di aver seguito il proprio desiderio a discapito della sua purezza. Dopo essere riuscita a tenere nascosta la propria gravidanza Hannah dà alla luce un bambino e lo abbandona in un bosco; lì viene trovato da Henry, che decide immediatamente di adottarlo in segreto insieme a Rebecca. Quando vengono scoperti raccontano il rinvenimento casuale del neonato ma nessuno crede alla loro storia; Henry tenta più volte di affermare che Rebecca "was virtuous"⁶⁷⁹ ma viene accusato di essere un bugiardo mentre la giovane donna, definita dal padre una "vile prostitute"⁶⁸⁰, subisce un vero e proprio processo in cui l'imputazione principale è quella di essere "fall from virtue."⁶⁸¹ Una volta scoperta la verità, l'atteggiamento denigratorio nei confronti della vera ragazza madre non è meno spietato e la sola voce che si leva in difesa della donna è quella di Henry, l'unico personaggio che rimarca le responsabilità del padre del infante:

"Compassion on such occasion was ill placed." Said the dean.

"Was I wrong, Sir, to pity the child?"

"No."

"Then how could I feel for *that*, and yet divest myself of all feeling for its mother?"

"Its mother!" (exclaimed William, in anger) "She ought to have been immediately pursued, apprehended, and committed to prison."

"It struck me, cousin William," replied Henry, "that the father was most deserving a prison: the poor woman had abandoned only one - the man, in all likelihood, had forsaken *two*."⁶⁸²

E' ironico che il giudizio più severo venga pronunciato proprio da William, in una sorta di anticipazione di quello che sarà il suo verdetto alla fine del libro; questo espediente permette a Inchbald di rendere ancora più significativo l'intervento di Henry attraverso il quale la scrittrice sottolinea l'ingiustizia di quella consuetudine che, in casi come questo, tendeva a ignorare la colpevolezza dell'uomo facendo ricadere tutto il peso sulla donna. Elizabeth Inchbald considera le donne che si trovano in circostanze analoghe a quella di Hannah delle vittime, e nella sua indulgenza per questo personaggio dimostra di avere un atteggiamento assai simile a quello espresso da Wollstonecraft in *Vindication of the Rights of Woman*:

I cannot avoid feeling the most lively compassion for those unfortunate females who are broken off from society, and by one error torn from all those affections and relationships that improve the heart and mind. It does not even deserve the name of error; for many innocent girls become the dupes of a sincere, affectionate heart, and still more are, as it may emphatically be termed ruined before they know the difference

677. "Perdita dell'innocenza", ibidem, p. 156.

678. "L'uomo carnale adorava la purezza divina della femmina", Watt, op. cit. p. 167.

679. "Era onesta", Inchbald, op. cit., vol. II., p. 25.

680. "Vile prostituta", ibidem, vol. II, p. 16.

681. "Allontanarsi dalla virtù", ibidem, vol. II., p. 23.

682. "La compassione in una simile circostanza era mal riposta." Disse il diacono, "Sbagliavo, signore, a provare pietà per il bambino?" "No." "Allora come potevo compatire lui e spogliarmi di ogni sentimento per sua madre?" "Sua madre!" (esclamò William, in collera) "Dovrebbe essere stata immediatamente perseguita, arrestata e mandata in prigione." "Io penso, cugino William," replicò Henry, "che il padre meriti ancor di più la prigione: la povera donna ha abbandonato solo una creatura - l'uomo, invece, ne ha abbandonate due." Inchbald, op. cit., vol. II, pp. 27-28.

Il problema di Hannah è aggravato dalla sua bassa condizione sociale, che non le permette, a differenza delle nobildonne, di occultare il suo errore. In *Nature and Art* Inchbald ci presenta Lady Bendham come un campione di purezza, ma la sua condotta nei confronti delle "peccatrici" varia in base al loro rango:

in the country she extended that chastity even to the person of others, and the young woman who lost her virtue in the village of Anfield, had better have lost her life. Some few were now and then found hanging or drowned, while no other cause could be assigned for their despair, than an imputation on their character, and dread of the harsh purity of Lady Bendham. (...) But this country rigour, in town, she could dispense withal; and like other ladies of virtue, she there visited and received into her house the acknowledged mistresses of a man in elevated life: it was not therefore the crime, but the rank which the criminal held in society, that drew down Lady Bendham's vengeance⁶⁸⁴

Hannah, in quanto figlia di un semplice contadino, non è dunque degna di comprensione né di perdono; lei stessa nei giorni immediatamente successivi all'abbandono del bambino si autoaccusa di essere "a harlot and a murderer"⁶⁸⁵ e giunge persino a meditare il suicidio. Solo il ritrovamento del figlio le permette di riconciliarsi con la vita e di sopportare le severe parole, piene di incontenibile indignazione, con cui il diacono la rimprovera; l'ecclesiastico sembra deciso a svergognarla pubblicamente nonostante lei gli abbia ripetutamente chiesto un colloquio privato:

No private confessions before a magistrate! All must be done openly."

She urged again and again the same request - it was denied more peremptorily than at first. On which she said, "Then, Sir, forgive me, since you force me to it, if I speak before Mr. Rymer and those men, what I would for ever have kept a secret if I could. - One of your family is my child's father."

"Any of my servants?" Cried the dean.

"No."

"My nephew?"

"No; one who is nearer still."

"Come this way," said the dean, "I will speak to you in

683. "Non posso fare a meno di provare la più sincera compassione per quelle sfortunate donne che vengono allontanate dalla società e a causa di un errore private di quegli affetti e di quelle relazioni che migliorano il cuore e la mente. Spesso non merita neppure l'epiteto di errore, poiché molte ragazze innocenti sono vittime di un cuore sincero e affezionato, e lo diventano ancor di più, quando possono essere enfaticamente definite rovinate prima ancora che conoscano la differenza vizio e virtù." Mary Wollstonecraft, *A Vindication of the Rights of Woman*, op. cit., p. 77.

684. "In campagna ella estendeva quella castità anche alle altre persone; e per la giovane donna che perdeva la sua virtù nel villaggio di Anfield, sarebbe stato meglio se avesse perduto la sua vita. A volte ne venivano trovate alcune impiccate o annegate e nessuna altra causa poteva essere assegnata alla loro disperazione se non l'imputazione alla loro persona e il timore della austera purezza di Lady Bendham. (...) Ma di questo rigore campagnolo, in città poteva anche fare a meno e, come altre dame virtuose, visitava e riceveva in casa sua le notorie amanti di un uomo di ceto elevato. Non era dunque il crimine, ma il rango sociale cui la peccatrice apparteneva che vendetta di Lady Bendham" Inchbald, *ibidem*, vol. I, pp. 122-123.

685. "Una squaldrina e una assassina", *ibidem*, vol. I, p. 42.

private."⁶⁸⁶

In questo episodio Inchbald mette nuovamente in evidenza l'ipocrisia degli aristocratici, giacché

The final result of their conversation in an adjoining room was - a charge from the dean, (...) "to hush the affair up;"⁶⁸⁷

Infine il diacono accusa la ragazza di avere:

"allured, and entrapped a young man like my son -"

"I am the youngest by five years." Said Hannah.

"Well, well, repent;" returned the dean, "repent, and resign your child. Repent, and you may yet marry an honest man who knows nothing of the matter."

"And repent too?" Asked Hannah.⁶⁸⁸

Per Hannah la proposta del diacono di rinunciare al bambino e passare sotto silenzio l'intera faccenda per rifarsi la vita con un uomo ignaro di tutto, è subdola e in assoluto incompatibile con il valore religioso che per lei, ma evidentemente non per l'ecclesiastico, ha l'atto della penitenza; quindi la ragazza, pur essendo consapevole del giudizio cui verrà inevitabilmente sottoposta, decide di tenere con sé il figlio:

I will keep him, and let my neighbours judge of me as they please.⁶⁸⁹

Ma la sua risolutezza si scontra con il dolore di vedere i suoi genitori cedere sotto il peso dell'ignominia:

Hannah in a few weeks had seen her parents pine away in grief and shame at her loss of virtue.

She perceived the neighbours avoid, or openly sneer at her - but that was little - she saw them slight her aged father and mother upon her account: and she now took the resolution, rather to perish for want in another part of the country, than live where she was known, and so entail a curse on all who loved her.⁶⁹⁰

La sua decisione di abbandonare il villaggio è favorevolmente accolta da William, ben contento di "rid himself of a burthen"⁶⁹¹ e dal diacono; nessuno dei due pensa di dover offrire un aiuto economico alla ragazza e poiché:

686. "Nessuna confessione privata davanti al magistrato! Tutte deve essere fatto alla luce del giorno." Ella avanzò nuovamente la stessa richiesta - venne negata ancor più perentoriamente. Al che ella disse, "Allora, signore, perdonatemi, poiché voi mi spingete a farlo, se dico davanti a Mr. Rhymer e a questi uomini ciò che avrei tenuto segreto per sempre se avessi potuto. - Un membro della vostra famiglia è il padre del mio bambino." "Uno dei miei servitori?" gridò il diacono. "No." "Mio nipote?" "No, uno che vi è ancora più vicino" "Vieni da questa parte," disse il diacono, "ti parlerò in privato." " Inchbald, ibidem, vol. II., pp. 64-65.

687. "Il risultato finale della loro conversazione in una stanza adiacente fu - l'ordine da parte del diacono (...) di mettere a tacere la faccenda." Ibidem, p. 66.

688. "Attirato e intrappolato un ragazzo come mio figlio." "Io ho cinque anni meno di lui." Disse Hannah. "Bene, allora, pentiti," rispose il diacono, "pentiti e rinuncia a tuo figlio. Pentiti e potrai ancora sposare un onest'uomo che non sa nulla della faccenda." "E pure pentirmi?" Chiese Hannah." Ibidem, p. 68.

689. "Lo terrò, e lascerò che i miei vicini mi giudichino come vogliono." Ibidem, p. 58.

690. "Hannah in poche settimane aveva visto suo padre e sua madre consumarsi dal dolore e dalla vergogna per sua perdita della virtù. Ella percepiva i suoi vicini evitarla o schernirla apertamente - ma questo era il meno - ella li vedeva mancare di riguardo ai suoi anziani genitori a causa sua e prese perciò la decisione di morire di stenti in un'altra parte del paese, piuttosto che vivere dove era conosciuta, imponendo così una maledizione su coloro che l'amavano." Ibidem, pp. 72-73.

691. "Liberarsi di un fardello." Ibidem, p. 75.

she was too fearful and bashful to solicit the dean, too proud (forlorn as she was) to supplicate his son, they both concluded she "wanted for nothing;" for to be poor, and too delicate to complain, they deemed incompatible.⁶⁹²

Hannah dunque abbandona il villaggio natio e inizia a cercare un impiego che le permetta di mantenere se stessa e suo figlio: in questo tentativo la ragazza madre si scontra con le difficoltà per una donna del XVIII secolo di trovare lavoro, argomento trattato anche da Mary Wollstonecraft in *The Wrongs of Woman*, nel racconto di Jemima:

How often have I heard (...) in conversation, and read in books, that every person willing to work may find employment? It is the vague assertion, I believe, of insensible indolence, when it relates to men; but, with respect to women, I am sure of its fallacy, unless they will submit to the most menial bodily labour, and even to be employed at hard labour is out of the reach of many, whose reputation misfortune or folly has tainted.⁶⁹³

Inizialmente Hannah si offre come serva in diverse case, ma non riesce a farsi accettare in nessuna di queste:

her child, her dejected looks, her broken sentences, a wildness in her eye, a kind of bold despair that at times spread over her features, her imperfect story who, and what she was, prejudiced all those to whom she applied,⁶⁹⁴

Dopo aver viaggiato parecchio, bussa alla porta di un generoso fattore che le affida la custodia di un gregge di pecore, ma si tratta di una situazione transitoria poiché alla morte del contadino Hannah si ritrova di nuovo sulla strada. Venuto a sapere che "London was the only private corner where guilt could be secreted undisturbed"⁶⁹⁵, la donna decide di recarsi nella capitale, attirata anche dal fatto che lì abita William, per il quale ella non solo non prova alcun risentimento ma anzi, nutre ancora un sincero e umile affetto e spera che "she at humble distance might sometimes catch a glance of him."⁶⁹⁶ Ma anche la città si rivela una delusione:

She soon found she was not likely to obtain a service here, more than in the country. Some objected that she could not make caps and gowns; some, that she could not preserve and pickle; some, that she was too young; some, that she was too pretty, and all declined accepting her, till at last a citizen's wife, on condition of her receiving but half the wages usually given, took her as servant of all work.⁶⁹⁷

692. "Ella era troppo timorosa e timida per sollecitare il diacono, troppo orgogliosa (per quanto misere le sue condizioni) per supplicare suo figlio, conclusero entrambi che lei "non avesse bisogno di nulla;" poiché l'essere povero e troppo discreto per lamentarsi, era da loro considerato incompatibile." Ibidem, p. 74.

693. "Quante volte ho udito (...) in conversazione, o letto nei libri, che ogni individuo desideroso di lavorare può trovare impiego? Ritengo che sia un'affermazione vaga, di inconsapevole indolenza, quando è riferita agli uomini, ma, rispetto alle donne, sono certa della sua fallacia, a meno che esse si sottomettano ai lavori corporali più umili; e persino trovare occupazione per i lavori più pesanti è al di fuori della portata di molte, la cui reputazione è stata macchiata dalla disgrazia o dalla follia." Mary Wollstonecraft, *Mary and The Wrongs of Woman*, op. cit., p. 114.

694. "Il suo bambino, il suo sguardo avvilito, le sue frasi rotte, qualcosa di selvaggio nel suo sguardo, una sorta di sfacciata disperazione che a volte si diffondeva sui suoi lineamenti, la sua storia lacunosa su chi e cosa fosse, influenzava negativamente tutti coloro cui si rivolgeva." Inchbald, op. cit., vol. II., pp. 88-89.

695. "Londra era l'unico angolo riservato dove la colpa poteva essere nascosta indisturbata." Ibidem, p. 99.

696. "Ella, ad un umile distanza, potesse rubare un suo rapido sguardo." Ibidem.

697. "Ben presto scoprì che per lei non ci sarebbero state più probabilità di trovare impiego qui, che in campagna. Alcuni obiettavano che non era capace di fare cappelli e gonne; altri che non sapeva fare conserve né serbare in

Sottopagata e in uno stato di quasi schiavitù, Hannah è costretta a lavorare senza pausa e a subire le angherie della padrona che non perde occasione per minacciarla con lo spettro del licenziamento; quando la donna scopre l'esistenza del bambino, che Hannah aveva prudentemente occultato, l'intimidazione diventa concreta e la giovane madre è costretta a ricominciare daccapo:

Hannah was driven from service to service - her deficiency in the knowledge of a mere drudge, or her lost character, pursued her wherever she went; and at length, becoming wholly destitute, she gladly accepted a place where the latter misfortune was not the least objection.⁶⁹⁸

Hannah, preoccupata che il figlio possa morire di stenti, entra come serva in un postribolo, scendendo a compromessi con la propria morale:

Her principles of virtue (...) received a shock when she engaged to be the abettor of vice, from which her delicacy, morality and religion shrunk: but - persons of honour and of reputation would not employ her: was she then to perish? That perhaps was easy to resolve - but she had a child to leave behind!⁶⁹⁹

Come spiega Mary Ann Radcliffe in *The Female Advocate*, avvalorando la sua teoria con la citazione delle memorie di una ex-prostituta, lo stato di grave indigenza e l'impossibilità di trovare lavoro onesti erano le cause principali dell'incremento della prostituzione:

I was reduced (...) to the manifest danger of starving. I would have attempted the most laborious work, but no one would try me, although I offered my labour at half price (...). I must, they said, be very bad to be reduced to that, and they supposed, I intended to steal the other part of my wage.⁷⁰⁰

Hannah, a cui "had been taught the full estimation of female virtue,"⁷⁰¹ e la cui educazione era stata probabilmente infarcita da nozioni quali quelle esposte da Richardson: "consider, my dear child, your reputation is all you have to trust to"⁷⁰², o da Fanny Burney, secondo la quale "nothing is so delicate as the reputation of a woman"⁷⁰³,

salamoia; altri che era troppo giovane, altri ancora che era troppo carina; e tutti rifiutavano di assumerla, finché la moglie di un borghese, a condizione che ricevesse solo metà del salario solitamente offerto, la prese come domestica tuttofare." Ibidem, pp. 102-103.

698. "Hannah andò di servizio in servizio - la sua lacuna nella conoscenza di un semplice lavoro, o la sua anima perduta, la seguivano ovunque ella andasse e alla fine, diventata del tutto povera, fu lieta di accettare un posto dove l'ultima delle sfortune non era una trascurabile obiezione." Ibidem, p. 106.

699. "I suoi principi morali (...) ricevettero un grande trauma quando si impegnò a diventare complice del vizio, da cui la sua sensibilità, moralità e religione indietreggiavano: ma - le persone oneste e di buona reputazione non la accettavano: doveva dunque perire? Questo forse era facile da risolvere - ma lei avrebbe lasciato un bambino!" Ibidem, p. 107.

700. "Ero ridotta (...) al pericolo evidente di morire di fame. Avrei tentato il lavoro più faticoso, ma nessuno mi avrebbe messo alla prova, nonostante offrissi il mio operato a metà prezzo (...). Dovevo, dicevano, essere assai malvagia per essere ridotta a ciò e supponevano che io avessi l'intenzione di rubare l'altra parte del mio salario." Si veda Mary Ann Radcliffe, *The Female Advocate: Or, an Attempt to Recover the Rights of Women from Male Usurpation* (1799), New York, Garland, 1974, p. 458.

701. "Era stato insegnato il pieno valore della virtù femminile" Inchbald, op. cit., vol. I, p. 144.

702. "Considera, mia cara figlia, che la tua reputazione è tutto ciò in cui devi aver fede", si veda *A Father to a Daughter in Service, on Hearing of her Master's Attempting her Virtue*, lettera n° 138 in *Familiar Letters*, citata in Ellen Moers, *Literary Women*, London, The Woman's Press, 1986, p. 118.

703. "Niente è così delicato come la reputazione di una donna", si veda Fanny Burney, *Evelina*, London, J. M. Dent & Sons, 1958, p. 152.

immersa in un ambiente sì abietto perde ogni stima di sé:

“Why, why respect myself, while no other respects me? (...)”

degraded in her own judgement, she doubted her own understanding, when it sometimes told her she had deserved better treatment- for she felt herself a fool in comparison with her learned seducer and the rest who

despised her”⁷⁰⁴

L'eroina del romanzo inizia dunque a percorrere una spirale che la porta sempre più in basso, verso un scadimento fisico e spirituale che riflette quanto sostenuto da Wollstonecraft:

A woman who has lost her honour imagines that she cannot fall lower, and as for recovering her former station, it is impossible; no exertion can wash this stain away. Losing thus every spur, and having no other means of support, prostitution becomes her only refuge, and the character is quickly depraved by circumstances over which the poor wretch has little power.⁷⁰⁵

Come quelle donne di cui parla Mary Wollstonecraft, Hannah “had now gone too far to recede”⁷⁰⁶, e difatti il passo da domestica del bordello a prostituta è breve:

she had not the fortitude to be an exception to the general rule - That pliant disposition which had yielded to the licentious love of William, stooped to still baser prostitution in company still more depraved (...) she now submitted to the mercenary profanation of love.⁷⁰⁷

Mentre William sale sempre più in alto nella scala sociale, Hannah sprofonda nel degrado più nero:

she became a midnight wanderer through the streets of London, soliciting, or rudely demanding money of the passing stranger.⁷⁰⁸

Quindi si unisce a una banda di ladri e imbroglioni e infine viene arrestata per spaccio di banconote false; il processo che segue la cattura permette ad Hannah di incontrare nuovamente, dopo sedici anni, l'uomo che è stato il motore del suo destino: William, infatti, è il giudice che dovrà esaminare il suo caso. La donna è divisa tra la felicità di rivedere l'uomo che ancora ama in una sorta di cieca devozione, e il timore della sua opinione nel vederla così ridotta; ma la sua apprensione è inutile, poiché egli non riconosce né il suo sembiante, né il suo nome. All'implacabile sentenza finale con cui William afferma la colpevolezza di Hannah, l'accusata replica: “Oh! not from *you!*”⁷⁰⁹

704. “Perché, perché avere rispetto di me stessa, quando nessun altro mi rispetta? (...) Svilita nella sua autostima, ella dubitava del proprio giudizio, quando a volte le suggeriva che meritava un miglior trattamento - poiché ella si sentiva una sciocca rispetto al suo colto seduttore e agli altri che la disprezzavano.” Ibidem, p. 112.

705. “Una donna che ha perduto il suo onore immagina di non poter cadere più in basso e che recuperare la sua condizione precedente sia impossibile, nessuno sforzo può lavare via questa onta. Perdendo così ogni stimolo, e non avendo altro mezzo di sostentamento, la prostituzione diviene il suo unico rifugio e il carattere è presto depravato da circostanze sulle quali la povera disgraziata ha ben poco potere.” Mary Wollstonecraft, *A Vindication of the Rights of Woman*, p. 77.

706. “Oramai era andata troppo tornare indietro.” Inchbald, op. cit., vol. II, p. 113.

707. “Ella non aveva la forza di essere una eccezione alla regola generale - Quella arrendevole disposizione che l'aveva condotta al licenzioso amore di William, l'abbassò ad una prostituzione ancor più vile con una compagnia ancora più depravata. (...) Si sottomise dunque alla profanazione mercenaria dell'amore.” Ibidem, pp. 110-111.

708. “Si mise a vagabondare di notte per le strade di Londra, chiedendo, o pretendendo rudemente del denaro dal passante forestiero.” Ibidem, p. 130.

709. “Oh! Non da te!” Ibidem, p. 143.

ma nemmeno queste parole risvegliano nel giudice alcun ricordo.

La descrizione realistica del destino cui Hannah va incontro fa di *Nature and Art* una esplicita denuncia delle ingiustizie dei privilegi della società maschilista, resa ancora più amara dalla ironia tragica del finale, in cui vediamo il potere giudiziario affidato alla medesima persona che è stata causa principale della degradazione di questa donna; inoltre, come la stessa Inchbald afferma, la vicenda di Hannah è paradigmatica di una realtà femminile generale poiché la sua storia non è altro che “the customary history of thousands of her sex.”⁷¹⁰

Il tema della donna sedotta e abbandonata, assai popolare nella letteratura settecentesca⁷¹¹ era stato utilizzato da Inchbald, ma in maniera diversa, in *Lovers' Vows*, un adattamento di *Das Kind der Liebe* del drammaturgo tedesco Kotzebue.⁷¹²

Nell'introduzione alla commedia Inchbald elenca le numerose modifiche da lei apportate al testo originale: il taglio di alcune scene, l'aggiustatura di alcuni caratteri, la riduzione di alcune tirate, tutto in nome della efficacia scenica del testo tedesco sui palcoscenici inglesi.

Protagonista del dramma è Agatha, una donna ridotta in miseria che, nel primo atto, viene maltrattata da un oste che non intende offrirle albergo in quanto povera. In aiuto della disgraziata accorre un giovane: è Frederick, suo figlio; il ragazzo ha momentaneamente abbandonato l'esercito in cui è arruolato per procurarsi il suo certificato di nascita. A questa richiesta la madre è costretta a rivelargli che è un figlio illegittimo avuto dal barone Wildenhaim il quale, dopo averla corteggiata e sedotta, le aveva promesso di portarla all'altare ma in realtà era poi sparito. Il ragazzo va in cerca di denaro e si imbatte, a sua insaputa, proprio nel barone, tornato da poco nella sua proprietà; tenta di rapinarlo ma viene imprigionato. Una volta a palazzo rivela di essere stato spinto all'atto criminale dalla grave situazione d'indigenza in cui si trova la madre e il barone provvede immediatamente facendo portare del denaro alla donna.

Scoperta l'identità dell'uomo che ha tentato di derubare, il giovane gli rivela di essere suo figlio, Agatha viene immediatamente mandata a prendere e dopo qualche titubanza, determinata dalla differenza di classe, il barone decide di mantenere la promessa fatta tanti anni prima e di sposare la donna ridandole l'onore. Il superamento della barriera sociale che conclude felicemente la storia di seduzione, viene riproposta nello scioglimento della seconda trama, ovvero quello dell'amore ostacolato tra Amelia, figlia del barone avuta da una donna sposata dopo la relazione con Agatha ed ormai deceduta, e il suo educatore Anhalt.

Dunque ritroviamo in questa opera scritta per il teatro il tema della donna sedotta e poi lasciata al suo destino insieme al figlio nato dalla relazione illegittima; come in *Nature and Art* a questa storia di abbandono si affianca la questione economica: la donna di umile estrazione affascinata dal ricco aristocratico, costretta a patire di stenti mentre lui continua a vivere nell'opulenza. Eppure l'analogia è solo apparente: scopriamo infatti che il barone era stato costretto ad abbandonare Agatha per sposare, secondo il volere dei suoi genitori, una nobildonna che non amava ed ha perciò vissuto tutti questi anni in preda al rimorso; dopo un breve tentennamento egli è ben lieto di rimediare al torto fatto con il matrimonio riparatore.

Nel romanzo Inchbald affronta le questioni sociali che le interessano in maniera diretta e con un realismo non comune alle altre opere contemporanee; la storia di Hannah riunisce due temi cari a Inchbald: la protesta femminista e la denuncia sociale: una trova voce nel contrastante destino che spetta alla sedotta e al suo seduttore, l'altra nella prevaricazione delle classi agiate su quelle meno abbienti; di queste due tematiche la

710. “La storia comune di migliaia del suo sesso.” Ibidem, p. 132.

711. Si veda, ad esempio *The Vicar of Wakefield* (1766), di Oliver Goldsmith, la cui eroina, Olivia Primrose, porta lo stesso cognome dell'eroina di Inchbald; *The Man of Feeling* (1771), di Henry Mackenzie; *Charlotte Temple* (1791) di Susanna Rowson, *The Father and Daughter* (1801), di Amelia Opie.

712. Cfr. I. 4., nota 109.

prima trova nella commedia uno spazio assai limitato, ridotta all'immagine iniziale di Agatha coperta di stracci, mentre la protesta femminista è pressoché inesistente: il lieto fine con cui Inchbald decide di accontentare il pubblico è l'ennesimo esempio di quell'atteggiamento consolatorio e rassicurante che caratterizza la drammaturgia convenzionale cui la scrittrice aderisce pienamente.⁷¹³

Tuttavia, come ha evidenziato Laura Bandiera, un elemento innovativo in questa commedia c'è, ed è proprio "nel duplice matrimonio fra l'aristocratico e la popolana, la baronessa e il modesto dipendente Anhalt"⁷¹⁴, poiché il superamento dell'ostacolo sociale è possibile grazie al riconosciuto merito della persona, a prescindere dalla sua appartenenza sociale, ovvero secondo un principio cardine delle argomentazioni dei radicali (*Lovers' Vows* appartiene all'ultimo periodo della carriera drammatica di Inchbald). L'episodio rimane però isolato: nel testo non si trova alcuna esplicita dichiarazione a sostegno del pensiero giacobino; "*Lovers' Vows* ha nondimeno quella indeterminatezza di contorni che, a tutti, ha dato motivo di dubitare della eversione del teatro di questa autrice. Teatro (...) di cui si è avvertito anche il potenziale espressivo represso e lo scarto rilevante fra l'implicito e il detto."⁷¹⁵

Come per le altre opere scritte per il teatro, anche in questo caso Inchbald è molto prudente; ella è sempre attenta alle possibili reazioni del suo pubblico e in questa ottica deve essere vista, nel lavoro di adeguamento del testo di Kotzebue, la totale soppressione del discorso di Frederick sulla "eguaglianza naturale e a difesa del reato politico"⁷¹⁶:

I think, when one looks around, and sees, how nature everywhere exuberantly pours forth her ample stores, when one observes this spectacle, and beholds at the same time a dying mother by one's side, who with parched tongue faints for a drop of wine - if then one rich, and blessed with abundance, should pass by, and should deny the despairing wretch a florin, because - because it would interrupt his sport - then suddenly the feeling of the equality of all mankind should be awakened in the sufferer's soul, and seeing himself neglected by fortune, he should determine to resume his rights - rights authorised by nature, who is not unjust to any of her children; and should instinctively grasp at a small share of these bounties which she presents to all - Such a man does not plunder, he rightly takes his own.⁷¹⁷

La naturale uguaglianza degli uomini e l'apologia del furto come riappropriamento di ciò che appartiene all'intera umanità, sono due argomenti su cui Inchbald si era pronunciata in *Nature and Art*, per quanto riguarda il primo, attraverso l'ingenuo commento di Henry,

713. Cfr. IV. 1., e il cambiamento del finale di *The Wise Man of the East*, effettuato dalla drammaturga in seguito alla cattiva ricezione da parte del pubblico del dramma nella sua prima versione, Cfr. 1.4.

714. Si veda Laura Bandiera, *The Very Slave of the Audience: Elizabeth Inchbald drammaturga*, op. cit., p. 145.

715. Ibidem, p. 147.

716. Ibidem, p. 145.

717. "Penso, quando ci si guarda intorno e si vede con quanta abbondanza la natura elargisce ovunque le sue ampie provvigioni; quando si osserva questo spettacolo e allo stesso tempo si vede al proprio fianco una madre morente, dalla gola riarsa e prossima a svenire per mancanza di un goccio di vino. Se, allora, un uomo ricco e favorito dall'abbondanza dovesse passare lì accanto e negare a quel disperato miserabile un fiorino, perché ...perché ciò porterebbe via tempo ai suoi piaceri - allora, se improvvisamente il sentimento della uguaglianza di tutti gli uomini dovesse risvegliarsi nell'animo del sofferente e, vedendosi lasciato in disparte dalla fortuna, quegli dovesse risolversi a riprendere i suoi diritti - diritti autorizzati dalla natura, che non è ingiusta con nessuno dei suoi figli; e dovesse d'istinto afferrare una piccola parte di quelle ricchezze che lei offre a tutti - quest'uomo, in tal caso, non ruba, prende ciò che di diritto è suo." Citazione dalla traduzione dal tedesco di A. Plumpré (intitolata *The Natural Son*, 1798) e traduzione a cura di Laura Bandiera, op. cit., p. 154.

citato nel paragrafo precedente⁷¹⁸ e sul secondo nello stadio finale della vicenda di Hannah:

Taught by the conversation of the dissolute poor, with whom now she associated, or by her own observation on the worldly reward of elevated villany, she began to suspect "that dishonesty was only held a sin, to secure the property of the rich; and that, to take from those who did not want, by the art of stealing, was less guilt, than to take from those who did want, by the power of the law."⁷¹⁹

Si tratta di argomenti ampiamente trattati nelle riflessioni socio-politiche degli anni successivi alla Rivoluzione francese, su cui i radicali inglesi si erano più volte espressi e a cui la stessa Inchbald aveva contribuito nella redazione di quello che è considerato il suo romanzo più "impegnato", ma che nel testo redatto per i teatri inglesi la scrittrice preferisce non trattare; ancora una volta il diverso mezzo espressivo comporta nella composizione inchbaldiana una gestione differenziata dei medesimi materiali.

718. Cfr. IV. 5., nota 144, p. 198.

719. "Istruita dalle conversazione dei poveri dissoluti con cui ora si associava, o dalle sue stesse osservazioni sulle ricompense terrene della malvagità elevata, iniziò a sospettare che "la disonestà fosse considerata un peccato solo per assicurare la proprietà dei ricchi; e che, prendere da coloro che non avevano bisogno, per mezzo del furto, era meno colpevole che prendere da coloro che avevano bisogno, per mezzo del potere della legge." Inchbald, *Nature and Art*, vol. II., pp. 132-133.

CONCLUSIONE

Tra le scrittrici inglesi degli ultimi decenni del XVIII secolo, Elizabeth Inchbald emerge come una figura eclettica, in grado di gestire la molteplice attività di drammaturga, romanziera e critica teatrale, calibrando sapientemente lo spirito progressista che sottende l'intera sua produzione letteraria con le aspettative di un pubblico conformista: l'analisi delle opere di Elizabeth rivela la consapevolezza di questa scrittrice della necessità, per rendere accettabile la propria parola e il messaggio di cui è portatrice, di muoversi di continuo tra due aree che abbiamo definito "tradizione" e "sperimentazione", laddove per tradizione si intende il bisogno di assecondare la società conservatrice dell'Inghilterra settecentesca, mentre con il termine sperimentazione si vuole indicare il desiderio di dare voce a tematiche "rivoluzionarie", quali la necessità dell'affrancamento femminile dalle costrizioni imposte dall'ordine patriarcale e il sostegno alla causa "giacobina".

In Gran Bretagna gli ultimi anni del secolo furono contraddistinti dal dibattito politico scatenato dagli eventi della Rivoluzione francese e, grazie anche ad alcuni autrici quali Mary Wollstonecraft, dallo sviluppo della consapevolezza dei diritti femminili; Elizabeth Inchbald era sensibile ad entrambe le questioni, tuttavia, è difficile trovare nelle sue opere teatrali delle manifeste dichiarazioni a sostegno dell'una o dell'altra causa; la scrittrice è sempre molto cauta e attenta a mascherare la radicalismo delle proprie idee.

Nell'articolo redatto per la rivista *The Artist*, in cui Inchbald si pronuncia sulla differenza tra la composizione teatrale e la stesura di un romanzo, ella dimostra di conoscere perfettamente i vincoli cui la professione del drammaturgo, rispetto a quella del romanziera, è ineluttabilmente legata; a prescindere dalle condizioni imposte dalla censura l'autore di opere teatrali è, prima di tutto, "the very slave of the audience": secondo Elizabeth per il commediografo è necessario, se non vuole vedere compromessa l'intera sua attività, adeguarsi alle richieste degli spettatori e assumere un atteggiamento prudente evitando di affrontare, se non per sommessi panegirici, questioni di interesse nazionale. Per Inchbald il "genre" teatrale impone delle problematiche sulle quali si innestano anche quelle determinate dal "gender": la dimensione "pubblica" del luogo teatrale è una componente basilare di cui chi compone drammi, in particolare se donna, non può non tenere conto.

193

Artist, Elizabeth non si schiera pubblicamente con affermazioni che avrebbero potuto Per Elizabeth il romanzo è invece il luogo della libertà espressiva, difatti è in *A Simple Story* e in *Nature and Art* che la scrittrice si esprime in maniera esplicita sulla questione femminile e sulle questioni politiche sollevate dai giacobini inglesi. Con il primo romanzo Inchbald sfida la convenzione romanzesca che voleva come protagoniste donne deboli e sottomesse e dà vita ad un personaggio femminile forte e non disposto a sottomettersi al giogo dell'autorità maschile; nondimeno la scrittrice riconosce l'audacia del messaggio insito nella vicenda di Miss Milner, evidente nella difficoltà a fare accettare la sua opera da un editore disposto a pubblicare il testo nella sua prima versione, perciò accetta di mitigarne la portata "eversiva" eliminando, nella seconda parte del romanzo, la figura dell'irrequieta Miss Milner e sostituendola con quella assai più docile e convenzionale di Matilda, in quella che appare, ma solo ad una prima lettura, come una concessione alle esigenze moralistiche della società contemporanea.

Il peso della tradizione" è invece molto più evidente nel modo in cui il tema della emancipazione femminile viene sviluppato da Elizabeth Inchbald nella commedia *Wives As They Were, and Maids As They Are*; l'analogia tra la protagonista dell'opera teatrale e l'eroina del romanzo è stata indicata dalla stessa autrice, ma Miss Dorrillon può essere definita una Miss Milner solo "in potenza"; nel testo presentato al pubblico londinese manca ogni intento innovativo a sostegno della causa "femminista": la drammaturga, consapevole del rischio di presentare in maniera altrettanto evidente il proprio dissenso

con l'autorità maschile in un luogo sì "esposto" come quello del teatro, sceglie nel finale di ricondurre all'ordine la ribellione della ragazza. Con la capitolazione della ragazza alle imposizioni del padre, amplificata dalla medesima resa delle altre due figure femminili della commedia, Inchbald sembra volere enunciare la propria adesione a quel modello sociale di stampo maschilista che nel romanzo aveva invece incriminato.

Il medesimo scarto si avverte nell'esposizione delle questioni di natura politica che, mentre nelle opere scritte per il teatro sono presenti solo in forma embrionale, in *Nature and Art* vengono trattate con tale vigore da rendere il secondo romanzo di Elizabeth Inchbald un appassionato contributo alle argomentazioni dei radicali inglesi: l'ingiustizia sociale, l'ipocrisia delle classi dominanti, l'inefficacia delle istituzioni vigenti sono difatti i temi portanti di *Nature and Art*, ma nelle composizioni teatrali di Inchbald se ne percepiscono solo delle tracce; memore di quanto sostenuto nell'articolo scritto per *The Artist*, Elizabeth non si schiera pubblicamente con affermazioni che avrebbero potuto essere interpretate come sediziose, piuttosto usa l'ironia per mostrare al suo pubblico gli effetti negativi di quel sistema che nel romanzo viene messo all'indice, inoltre preferisce mascherare la propria condivisione con il pensiero dei giacobini inglesi inserendo le allusioni politiche in contesti comici o spostando l'ambientazione in paesi lontani (si veda, ad esempio, *Such Things Are*), in modo da mitigarne la portata "rivoluzionaria". In *Nature and Art* alla critica sociale si intreccia nuovamente l'interesse per la condizione femminile nell'Inghilterra settecentesca: nella vicenda di Hannah, Inchbald sfrutta il tema della donna sedotta e abbandonata per esprimere una intensa denuncia dell'ingiustizia dell'ordine patriarcale; il medesimo soggetto viene invece sviluppato in modo affatto diverso in *Lovers' Vows* in cui la trama, privata di ogni intento polemico, viene risolta nel tradizionale lieto fine: nelle sue commedie Elizabeth riesce ad innestare, su materiali che appartengono alla tradizione del teatro comico e/o sentimentale, quei medesimi problemi sociali che erano argomento di discussione tra i giacobini o tra le "protofemministe", senza però incappare nelle maglie della censura o scandalizzare il pubblico.

In linea con molte altre letterate settecentesche, che sentono di dover giustificare la propria "intrusione" in un campo ancora fortemente caratterizzato dall'egemonia maschile, nella prefazione a *A Simple Story*, Inchbald sostiene che se non fosse stata spinta dalla necessità, non si sarebbe mai avvicinata a una professione sì lontana dalla propria competenza; chiamata ad esprimere, sulle pagine di *The Artist*, un parere sull'arte della composizione letteraria, ella esordisce dichiarando umilmente di non avere alcun insegnamento da impartire; infine, a proposito della sua attività critica, afferma anche in quell'occasione la consapevolezza della propria imperizia e sostiene di avere accettato quel compito solo dietro l'insistenza dell'editore. Queste affermazioni costituiscono una sorta di "captatio benevolentia" con cui la scrittrice cercava di attenuare la portata "sovversiva" dei suoi testi che è stata in effetti sottovalutata da molti critici.

Spesso messa in ombra da autrici più note quali Mary Wollstonecraft o Fanny Burney, i cui nomi sono noti anche al di fuori del ristretto ambito accademico, Elizabeth Inchbald è totalmente sconosciuta al pubblico italiano, anche a causa del fatto che nessuna delle sue opere è stata mai tradotta in Italia.

INDICE DELLE TAVOLE

Tavola 1: Elizabeth Inchbald in una incisione di Dean, riproduzione di un ritratto del 1806, pubblicata su *The British Theatre*.

Tavola 2: Elizabeth Inchbald nelle vesti di Lady Jane Gray, incisione pubblicata nella seconda edizione di *The British Theatre*.

Tavola 3: Locandina della messinscena del 3 ottobre 1780 al Theatre Royal Covent Garden del *Philaster*; Elizabeth Inchbald, al suo esordio sui palcoscenici londinesi, interpreta la parte di Bellario.

Tavola 4: Hannah More in una incisione di W. Finden, riproduzione del ritratto eseguito da John Opie.

Tavola 5: Hannah Cowley, in una ritratto inciso per *The Ladies Magazine*.

Tavola 6: Nota del tesoriere dell'Haymarket di una serata a beneficio di Elizabeth Inchbald (1785). Il manoscritto è conservato presso la Harvard Theatre Collection.

Tavola 7: Elizabeth Inchbald in una incisione di Walker, tratta dal dipinto di Cook.

Tavola 8: Frontespizio del manoscritto di *The Hue and Cry* con la richiesta, firmata da John Philip Kemble in data 26 aprile 1791, per ottenere la licenza dal Lord Chamberlain. L'originale si trova presso la Henry E. Huntington Library.

Tavola 9: Elizabeth Inchbald in una incisione ricavata da un ritratto 1807, attribuito a Thomas Lawrence.

Tavola 10: George Colman figlio, in una incisione di Ridley e Blood tratta dal dipinto di Drummond.

Tavola 11: John Philip Kemble, ritratto da Thomas Lawrence nelle vesti di Coriolanus.

Tavola 12: Elizabeth Inchbald in una incisione di Freeman, riproduzione di un ritratto non datato eseguito da Thomas Lawrence.

Tavola 13: Joanna Baillie in una incisione di H. Robinson, riproduzione del ritratto eseguito da Masquerier.

Tavola 14: Elizabeth Inchbald in una incisione tratta da *La Belle Assemblée*.

Tavola 15: Thomas Holcroft in una incisione pubblicata su *The British Theatre*, riproduzione di un ritratto del 1805.

Tavola 16: William Godwin ritratto a 38 anni, in una incisione di Roberts, tratta dal dipinto di Thomas Kearsley.

Tavola 17: Elizabeth Inchbald nel ritratto eseguito da George Dance tra il 1808 e il 1814. Il dipinto si trova a Londra, presso la National Portrait Gallery



Tavola 1: Elizabeth Inchbald in una incisione di Dean, riproduzione di un ritratto del 1806, pubblicata su *The British Theatre*.



Tavola 2: Elizabeth Inchbald nelle vesti di Lady Jane Gray, incisione pubblicata nella seconda edizione di *The British Theatre*.

(NOT ACTED HERE THESE SIX YEARS.)

Theatre-Royal, Covent-Garden.

This present TUESDAY, OCTOBER 3, 1780,

A PLAY, called

P H I L A S T E R.

Philaster by Mr. LEWIS,

(Being his First Appearance in that Character.)

King by Mr. L'ESTRANGE,

Pharamond by Mr. WHITFIELD,

Thrasaline, Mr. THOMPSON, Cleremont, Mr. ROBSON,

Woodman, Mr. BOOTH, Capt. of the Mob, Mr. FEARON,

Dion by Mr. HULL,

Arethusa by Miss MATTOCKS,

Megra by Miss AMBROSSE,

Lady by Mrs. POUSSIN, Galatea by Miss STEWART,

And Bellario by Mrs. INCHBALD,

(Being her First Appearance in LONDON.)

End of Act II. The SHEPHERD'S WEDDING, by Mr. HARRIS & Miss MATTHEWS.

End of Act III. The HUMOURS of LEIXLIP,

By Mr. ALDRIDGE, Mr. LANGRISH, and Miss BESFORD.

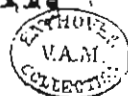


Tavola 3: Locandina della messinscena del 3 ottobre 1780 al Theatre Royal Covent Garden del *Philaster*; Elizabeth Inchbald, al suo esordio sui palcoscenici londinesi, interpreta la parte di Bellario.



Tavola 4: Hannah More in una incisione di W. Finden, riproduzione del ritratto eseguito da John Opie.



Tavola 5: Hannah Cowley, in una ritratto inciso per *The Ladies Magazine*.

M^{rs} Inchbald.

*1785
Aug: 13* I'll tell you what! & Hunt the Ripper.

Paid	Money	Tickets	Value
330 Box - -	04 " 10 " 0	- -	- - - -
253 Pit - -	37 " 19 " 0	- -	- - - -
314 Gall. - -	31 " 0 " 0	-	- - - -
190 Gall. - -	9 " 10 " 0	-	- - - -
Odd Money	- - - -	-	- - - -
	163 " 7 " 0	Tickets	- - - -
<i>After money</i>	1 " 10 " 0	Money	164 " 17 " 0
<i>Charges</i>	63 " 0 " 0		
<i>Balance</i>	101 " 17 " 0		
		Total	164 " 17 " 0

Tavola 6: Nota del tesoriere dell'Haymarket di una serata a beneficio di Elizabeth Inchbald (1785). Il manoscritto è conservato presso la Harvard Theatre Collection.



Tavola 7: Elizabeth Inchbald in una incisione di Walker, tratta dal dipinto di Cook.

The
Hue & Cry
a Farce
in
Two Acts.

Sir,

This Farce in Two Acts called The Hue and Cry
is intended, with the Permission of the
Marquis of Salisbury, for Representation at
the Theatre Royal in Drury-Lane.

I am, Sir,

your most obedient,
and most humble Servant.

April 26th 1791.
Theatre Royal
Drury-Lane.

J. P. Kemble.

Tavola 8: Frontespizio del manoscritto di *The Hue and Cry* con la richiesta, firmata da John Philip Kemble in data 26 aprile 1791, per ottenere la licenza dal Lord Chamberlain. L'originale si trova presso la Henry E. Huntington Library.



Tavola 9: Elizabeth Inchbald in una incisione ricavata da un ritratto 1807, attribuito a Thomas Lawrence.



Tavola 10: George Colman figlio, in una incisione di Ridley e Blood, tratta dal dipinto di Drummond.



Tavola 11: John Philip Kemble, ritratto da Thomas Lawrence nelle vesti di Coriolanus.



Tavola 12: Elizabeth Inchbald in una incisione di Freeman, riproduzione di un ritratto non datato eseguito da Thomas Lawrence.



Tavola 13: Joanna Baillie in una incisione di H. Robinson, riproduzione del ritratto eseguito da Masquerier.



Tavola 14: Elizabeth Inchbald in una incisione tratta da *La Belle Assemblée*.



Tavola 15: Thomas Holcroft in una incisione pubblicata su *The British Theatre*, riproduzione di un ritratto del 1805.



William Godwin Esq.

Tavola 16: William Godwin ritratto a 38 anni, in una incisione di Roberts, tratta dal dipinto di Thomas Kearsley.



Tavola 17: Elizabeth Inchbald nel ritratto eseguito da George Dance tra il 1808 e il 1814. Il dipinto si trova a Londra, presso la National Portrait Gallery.

BIBLIOGRAFIA

OPERE DI ELIZABETH INCHBALD

DRAMMI

- The Mogul Tale, or, The Descent of the Balloon (1784)
- I'll Tell You What, a Comedy in Five Acts (1785)
 - Appearance is against Them, a Farce in Two Acts (1785)
 - The Widow's Vow, a Farce in Two Acts (1786)
 - Such Things Are, a Play in Five Acts (1787)
 - The Midnight Hour, a comedy in Three Acts (1787)
 - All on A Summer's Day (1787)
 - Animal Magnetism, a Farce of Three Acts (1788)
 - The Child of Nature, a Dramatic Piece (1788)
- The Married Man, a Comedy in Three Acts (1789)
- The Hue and Cry, a Farce in Two Acts (1791)
 - Next Door Neighbours, a Comedy in Three Acts (1791)
- Young Men and Old Women (Lovers no Conjurers), a Farce in Two Acts (1792)
- The Massacre, a Tragedy (1792)
 - Everyone has his Fault, a Comedy in Five Acts (1793)
- The Wedding Day, a comedy in Two Acts (1794)
- Wives as They Were and Maids as They Are (1797)
 - Lovers' Vows (1798)
- The Wise Man of the East (1799)
- A Case of conscience (1801)
- To Marry or Not to Marry (1805)
- Raccolte in:
- Backscheider, Paula R., (ed.), The Plays of Elizabeth Inchbald, New York & London, Garland Publishing, 1980, due volumi.

ROMANZI

- Emily Herbert or Perfidy Punished
- A Simple Story, (1791), London, Oxford University Press, 1967.
- A Simple Story, (1791), London, Penguin Books, 1996
- Nature and Art, (1796), Oxford & New York, Woodstock Books, 1994
- Nature and Art, (1796), London, Routledge/Thoemmes Press, 1995.

RACCOLTE TEATRALI

- The British Theatre, A Collection of Plays with Biographical and Critical Remarks by Mrs. Inchbald, London, Longman, 1808, venticinque volumi.
- A Collection of Farces and Other Afterpieces, selected by Elizabeth Inchbald, London, Longman, 1809
- The Modern Theatre, London, Longman, 1811

ARTICOLI

- To the Artist, in The Artist, N° 14, 13 giugno, 1807.

OPERE CITATE

BIOGRAFIE

- Boaden, James, *Memoirs of the Life of Mrs. Inchbald*, London, Richard Bentley, 1833, due volumi.
- Littlewood, S.R., *Elizabeth Inchbald and Her Circle, the Life Story of a Charming Woman (1753-1821)*, London, Daniel O'Connor, 1921.
- McKee, William, *Elizabeth Inchbald, Novelist*, Washington D.C., The Catholic University of America Press, 1935.
- Manvell, Roger, *Elizabeth Inchbald, England's Principal Woman Dramatist and Independent Woman of Letters in 18th Century London: a Biographical Study*, Lanham - New York - London, University Press of America, 1987.

CRITICA CONTEMPORANEA

- *Analytical Review*, I, May-August, 1788.
- *Analytical Review*, III, January-April, 1789.
- *Analytical Review*, V, September-December, 1789.
- *Analytical Review*, X, May-August, 1791.
- *The Anti-Jacobin Review and Magazine*, V, Feb. 1800.
- *Gentleman's Magazine*, 61, Part 1 (March 1791).
- *Monthly Review*, 28, 1760.
- *Monthly Review*, 27, 1762.
- *Monthly Review*, Enlarged Edition, April 1791, Vol. 4.

ROMANZI, ARTICOLI, SAGGI

- Austen, Jane, *Northanger Abbey (1818)*, Harmondsworth, Penguin Books, 1982.
- Boswell, James, *Life of Johnson*, London, Oxford University Press, 1960.
- Burney, Fanny, *Evelina (1788)*, London, J.M. Dent & Sons, 1958.
- Butler, Marylin, *Jane Austen and The War of Ideas*, Oxford, Clarendon Press, 1975.
- Castle, Terry, *Masquerade and Civilization*, London, Methuen, 1986.
- Clemit, Pamela, *The Godwinian Novel: The Rational Fictions of Godwin*, Brockden Brown, Mary Shelley, Oxford, Clarendon press, 1993.
- Craft-Fairchild, Catherine, *Masquerade and Gender: Disguise and Female Identity in Eighteenth-century Fiction by Women*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1993.
- Crisafulli Jones, Lilla Maria, (a cura di), *La Rivoluzione francese in Inghilterra*, Napoli, Liguori, 1990.
- Donkin, Ellen, *Getting Into the Act. (Women Playwrights in London, 1776-1829)*, London, Routledge, 1995.
- Ehrenpreis, Irving; Robert Halsband, *The Lady of Letters in the Eighteenth Century*, Los Angeles, University of California, 1969.
- Figs, Eva, *Sex and Subterfuge: Women Writers to 1850*, London, The Macmillan Press, 1982.
- Foster, James R., *History of the Pre-Romantic Novel in England*, London, Oxford University Press, 1949.
- Gisborne, Thomas, *An Enquiry Into the Duties of the Female Sex*, New York, Garland Publishing, 1974
- Hill, Bridget, *Eighteenth Century Women: An Anthology*, London, Routledge, 1984.

- Hogan, Charles Beecher, *The London Stage 1776-1800. A Critical Introduction*, London and Amsterdam, Southern Illinois University Press, 1968.
- Homans, Margaret, *Bearing the Word: Language and Female Experience in Nineteenth-Century Women's Writing*, Chicago, The University of Chicago Press, 1989 (prima edizione 1986).
- Kavanagh, Julia, *English Women of Letters: Biographical Sketches*, Leipzig, Bernhard Tauchnitz, 1862.
- Kegan, Charles Paul, *William Godwin; His Friends and Contemporaries*, London, Henry S. King & Co., 1876, due volumi.
- Kelly, Gary, *English Fiction of the Romantic Period 1789-1830*, London and New York, Longman, 1989.
- Kelly, Gary, *The English Jacobin Novel 1780-1805*, Oxford, Clarendon Press, 1976.
- Link, Frederick (ed.), *The Plays of Hannah Cowley*, New York and London, Garland Publishing, 1979.
- Lott, Anna, *Sexual Politics in Elizabeth Inchbald*, in *Studies in English Literature 1500-1900*, Houston, Texas, 1994, Summer, 34: 3, pp. 635-648.
- Mayo, Robert D., *The English Novel in the Magazines 1740-1815*, London, Oxford University Press, 1962.
- Melchiori, Giorgio, *Shakespeare*, Roma - Bari, Laterza, 1994.
- Moers, Ellen, *Literary Women*, London, The Women's Press, 1986.
- More, Hannah, *Strictures on Female Education (1799)*, Oxford and New York, Woodstock Books, 1995.
- Nicoll, Allardyce, *A History of English Drama 1660-1900*, London, Cambridge University Press, 1961 (prima edizione 1927), vol. III.
- Norman, Edward, *Roman Catholicism in England, from the Elizabethan Settlement to the Second Vatican Council*, Oxford, Oxford University Press, 1986.
- Patterson, Emily H., *Elizabeth Inchbald's Treatment of the Family and the Pilgrimage in a Simple Story*, in *Etudes Anglaises, Grand Bretagne, Etats Unis*, N° 2, Avril-Juin 1976, 29, pp. 196-198
- Perry, Ruth, *Women, Letters and the Novel*, New York, AMS Press, 1980.
- Radcliffe Mary Ann, *The Female Advocate: Or, an Attempt to Recover the Rights of Women from Male Usurpation (1799)*, New York, Garland Publishing, 1974.
- Renwick, W. L., *English Literature, 1789-1815*, nella collana *Oxford History of English Literature*, London, Oxford University Press, 1963.
- Roberts, C. D., *A History of England*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1980, 2 vols.
- Rodway A. E., *Godwin and the Age of Transition*, London, George G. Harrap, 1952.
- Rogers, Katharine M., *Feminism in Eighteenth-Century England*, Brighton, The Harvester Press, 1982
- Schofield, Mary Anne, *Masking and Unmasking the Female Mind: Disguising Romances in Feminine Fiction, 1713-1799*, London and Toronto, Associated University Press, 1990.
- Schofield, Mary Anne and Cecilia Machesky (eds.), *Curtain Calls: British and American Women and the Theatre 1660-1820*, Athens, Ohio University Press, 1991.
- Shakespeare, William, *The Winter's Tale*, in *Teatro completo di William Shakespeare*, a cura di Giorgio Melchiori, Milano, Mondadori, 1981, vol. VI.
- Shakespeare, William, *The Winter's Tale*, in *The Arden Edition of the Works of William Shakespeare*, J. H. P. Pafford (ed.) London, Routledge, 1994.
- Sigl, Patricia, *The Elizabeth Inchbald Papers*, in *Notes and Queries*, 29 (227), June 1982, pp. 220-224.
- Simons, Judy, *Fanny Burney*, London, MacMillan, 1987

- Spencer, Jane, *The Rise of the Woman Novelist: from Aphra Behn to Jane Austen*, Oxford, Basil Blackwell, 1986.
 - Spender, Dale, (ed.), *Living by the Pen. Early British Women Writers*, New York, Teachers College Press, 1992.
 - Strackey, Lytton, *Literary Essay*, London, Chatto and Windus, 1948.
 - Taylor, Patricia M., *Authorial Amendments in Mrs. Inchbald's "Nature and Art"*, in *Notes and Queries*, London, Oxford University Press, 1978, vol. CCXXIII.
 - Todd, Janet, (ed.), *A Wollstonecraft Anthology*, Cambridge, Polity Press, 1989 (prima edizione 1977).
 - Todd, Janet, *The Sign of Angelica: Women, Writings and Fiction. 1660-1800*, London, Virago Press, 1989.
 - Tompkins, Joyce M. S., *The Popular Novel in England, 1770-1800*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1961.
 - Turner, Cheryl, *Living by the Pen: Women Writers in the Eighteenth-Century*, London, Routledge, 1992.
 - Ty, Eleanor, *Unsex 'd Revolutionaries: Five women Novelists of the 1790's*, Toronto, University of Toronto Press, 1993.
 - Watt, Ian, *The Rise of the Novel*, London, The Hogarth Press, 1987 (prima edizione: 1957).
 - Wollstonecraft, Mary, *A Vindication of the Rights of Woman (1790)*, London, David Campbell Publishers Ltd., 1992.
 - Wollstonecraft, Mary, *Mary and the Wrongs of Woman (1798)*, London, Oxford University Press, 1983.
- le
- *Women Critics, 1660-1820: an Anthology*, edited by the Folger Collective on Early Women Critics, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1995.

OPERE CONSULTATE

ARTICOLI, SAGGI

- AA.VV., *Come comunica il teatro: dal testo alla scena*, Milano, Il formichiere, 1978.
- AA.VV., *The Dictionary of National Biography*, Oxford and London, Oxford University Press, 1960 (prima edizione 1917).
- Adburgham, Alison, *Women in Print: Writing Women and Women's Magazine from the Restoration to the Accession of Victoria*, London, Allen & Unwin, 1972
- Allen, Walter, *The English Novel*, London, Penguin.
- Bevis, R. W., *English Drama: Restoration and Eighteenth Century, 1660-1789*, London and New York, Longman, 1988.
- Blain, Virginia; Patricia Clements and Isobel Grundy (eds.), *The Feminist Companion to literature in English: Women Writers from the Middle Ages to the Present*, London, Batsford, 1990.
- Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence, A Theory of Poetry*, London, Oxford University Press, 1973.
- Bossy, John, *The English Catholic Community, 1570-1850*, London, Darton, Longman & Todd, 1975.
- Butler, Marilyn, *Burke, Paine, Godwin, and the Revolution Controversy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.
- Butler, Marilyn, *Maria Edgeworth, A Literary Biography*, Oxford, Clarendon Press, 1972.
- Butler, Marilyn, *Romantics, Rebels and Reactionaries: English Literature and its Background 1760-1830*, Oxford, Oxford University Press, 1981.
- Clancy, Patricia, *Mme de Genlis, Elizabeth Inchbald and The Child of Nature*, in

Australian Journal of French Studies, Clayton, Vic., Australia, 1993, Sept.-Dec., 30:3, pp. 324-340.

- Colvin, Christina (ed.), Maria Edgeworth, Letters from England 1813-1844, Oxford, Clarendon Press, 1971.
- Conger, Cindy Mc Millen, Reading Lovers'Vows: Jane Austen's Reflection on English Sense and German Sensibility, in Studies in Philology, Chapel Hill, NC, 1988, Winter, (5: 1, pp. 92- 113.
- d'Amico Masolino, Dieci secoli di teatro inglese, 970-1980, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1981.
- Fenstermaker, John J., All for Love and Mrs. Inchbald, in Research-Studies, Pullman, WA 1980, 48, pp. 40-49.
- Ferguson, Moira, First Feminists: British Women Writers 1578-1799, Bloomington, Indiana University Press, 1985.
- Gallagher, Catherine, Nobody's Story, The Vanishing Acts of Women Writers in the Market Place, 1670-1820, Oxford, Clarendon Press, 1994.
- George, M. Dorothy, London Life in the Eighteenth Century, Harmondsworth, Penguin, 1966.
- Gérard, Genette, Palimpsestes: La littérature au second degré, Seuil, Paris, 1981.
- Gilbert, Sandra M.; Susan Gubar, The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination, New Haven and London, Yale University Press, 1984 (prima edizione 1979)
- Godwin, William, Things As They Are; or, The Adventures of Caleb Williams (1794), London, Pickering & Chatto, 1992.
- Hill, Bridget, Women, Work and Sexual Politics in Eighteenth Century England, London, University College London, 1994.
- Honan, Park, Jane Austen, Her Life, London, Weidenfeld and Nicolson, 1987.
- Hughes, Leo, The Drama's Patrons: A Study of the Eighteenth Century London Audience, Austin, London, University of Texas Press, 1971.
- Hughes, Leo, A Century of English Farce, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1956.
- Jacobus, Mary, Women Writing and Writing About Women, London, Croom Helm, 1979.
- Jones, Vivien, Women in the Eighteenth Century, London and New York, Routledge, 1990.
- Jordan, Elaine, Pulpit, Stage and Novel: Mansfield Park and Mrs. Inchbald's Lovers' Vows, in Novel: A Forum on Fiction, Providence, RI, 1987, Winter, 20:2, pp. 138-148.
- Joughin, George, An Inchbald Bibliography, University of Texas, Studies in English, 1934.
- Kelly, Gary, Women, Writing, and Revolution 1790-1827, Oxford, Clarendon Press, 1976.
- Kirkham, Margaret, Jane Austen, Feminism and Fiction, Sussex, The Harvester Press, 1983.
- Moreux, François, Elizabeth Inchbald et la comédie sentimentale anglaise au 18ème siècle, Paris, Aubier-Montaigne, 1971.
- Moreux, François, Elizabeth Inchbald et la Revendication féminine en Angleterre au 18ème siècle, Université de Lille III, 1974.
- Nixon, Edna, Mary Wollstonecraft: Her Life and Times, London, J. m. Dent & Sons, 1971.
- Plumb, J. H., England in the Eighteenth Century, Harmondsworth, Penguin, 1950.
- Porter, Roy, English Society in the Eighteenth Century, Harmondsworth, Penguin, 1982.
- Rogers, Katherine M., Inhibition on Eighteenth Century Women Novelists: Elizabeth Inchbald and Charlotte Smith, in Eighteenth Century Studies, 1977, 11, pp. 63-78.
- Schofield, Mary Anne and Cecilia Machesky (eds.), Fetter'd or Free? British Women Novelists, 1670-1815, Athens, Ohio University Press, 1986.
- Sherry, Ruth, Studying Women's Writing: An Introduction, London, Edward Harnold,

1988.

- Sheuermann, Mona, *The Novels of William Godwin and Those of His Contemporaries*, New York, ARNO Press, 1989 (tesi di dottorato).
- Showalter, Elaine, *A Literature of Their Own, British Women Novelists from Bronte to Lessing*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1977.
- Sigl, Patricia, Mrs. Inchbald's Egyptian Boy, in *Theatre Notebook. a Journal of the History and Technique of the British Theatre*, London, England, 1989, 43: 2, pp. 57-69.
- Spender, Dale, *Mothers of the Novel: 100 Good Woman Writers before Jane Austen*
- Stone, Lawrence, *Famiglia, sesso e matrimonio in Inghilterra tra Cinque e Ottocento*
- Todd, Janet (ed.), *A Dictionary of British and American Women Writers*, London, Routledge, 1989.
- Tysdahl, B. J., *William Godwin as Novelist*, London, Athlone Press, 1981.
- Wardle, Ralph M. (ed.), *Letters of William Godwin and Mary Woolstonecraft*, London, Lawrence Constable and Company, 1967.
- Weisser, Susan Ostrov, *Women and Sexual Love in the British Novel, 1740-1880*, London, Macmillan Press, 1997.
- Willey, Basil, *The Eighteenth Century Background*,
- Woodcock, George, *William Godwin. A Biographical Study*, London, the Porcupine Press. 1946.
- Woolf, Virginia, *A Room of one's Own*, London, The Hogarth Press, 1959.