

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI “Federico II”

Dipartimento di Scienze Relazionali “G. Iacono”



Dottorato di Ricerca in Studi di Genere - XXV ciclo

(A.A. 2012/2013)

LE ATTRICI ENTRANO SUL PALCOSCENICO DELLA STORIA.

TEATRO, SUFFRAGISMO ED EMANCIPAZIONE FEMMINILE

IN INGHILTERRA NEL PERIODO EDOARDIANO

**Tutor:
Ch.ma Prof.ssa
Annamaria Lamarra**

**Candidata:
Dott.ssa
Francesca Fava**

**Coordinatrice:
Chia.ma Prof.ssa Caterina Arcidiacono**

INDICE

INTRODUZIONE	p. 6
CAPITOLO 1	
Le attrici e le drammaturghe impegnate dal Medioevo all'epoca edoardiana	p.11
1.1 Medioevo. L'attività teatrale femminile nei conventi e nei <i>mystery play</i>	p. 12
1.2 Umanesimo e Rinascimento. Il teatro delle donne in strada e a corte	p.13
1.3 Primo Seicento. L'originale figura di Mary Frith	p.15
1.4 1662: il benessere giuridico delle attrici	p.17
1.4.1 Le amanti del re	p.18
1.4.2 Le professioniste	p.20
1.4.3 Uno sguardo sulla letteratura femminile del Seicento	p.22
1.4.4 Aphra Behn: la prima drammaturga professionista	p.26
1.5 Il Settecento. Le attrici delle famiglie d'arte	p.29
1.5.1 Le attrici-drammaturghe settecentesche	p.33
1.6. Ottocento. La difficile condizione delle attrici in età vittoriana	p.38
1.6.1 La nuova sensibilità femminista delle attrici	p.40
1.6.2 Il <i>New Drama by Women</i> e l'influenza di Ibsen.	p.43
1.7 Periodo edoardiano:emancipazionismo e suffragismo	p.46
1.7.1 Le attrici edoardiane tra arte e associazionismo	p.47
1.7.2 L'impegno delle drammaturghe edoardiane	p.49

CAPITOLO 2

Il suffragismo e l'<i>Actresses Franchise League</i>	p.52
2.1 I sette anni di attività suffragista (1908-1914)	p.56
2.2 L'AFL e le organizzazioni politiche suffragiste	p.62
2.3 Il teatro suffragista delle attrici	p.64
2.4 I generi drammatici	p.68
2.4.1 Drammi realisti	p.68
2.4.2 Farse	p.73
2.4.3 Spettacoli celebrativi	p.76

CAPITOLO 3

Cicely Hamilton. Biografia, produzione e impegno	p.80
3.1 Formazione e attività teatrale	p.80
3.2 Scrittura, dedizione emancipazionista e suffragista	p.84
3.3 L'impegno patriottico al fronte	p.91
3.4 La dedizione civile e pacifista	p.94
3.5 Gli ultimi anni di vita	p.98

CAPITOLO 4

Analisi di tre drammaturgie suffragiste di Cecily Hamilton	p. 101
---	--------

4.1 <i>How the Vote Was Won</i> , l'unione tra satira e propaganda	p.101
4.2 <i>Pageant of Great Women</i> , il teatro celebrativo suffragista	p.120
4.3 <i>Just to get Married</i> , il dramma borghese	p.134

CAPITOLO 5

Il teatro suffragista e il teatro delle donne: legami ed eredità storiche

p.145

5.1 La nascita degli studi di genere sul teatro delle donne: percorsi d'analisi e recenti campi di ricerca	p.145
--	-------

5.2 Il teatro suffragista all'interno della storia del teatro e del teatro d'impegno delle donne	p.149
--	-------

5.3 Il teatro femminista in Italia: uno sguardo d'insieme	p.157
---	-------

CONCLUSIONI	p.165
--------------------	-------

BIBLIOGRAFIA	p.168
---------------------	-------

IMMAGINI	p.177
-----------------	-------

APPENDICE	p.181
------------------	-------

*Ad Andrea,
per i nostri prossimi sogni
per la nostra Vittoria futura*

INTRODUZIONE

Gli obbiettivi di ricerca perseguiti nella presente tesi di dottorato sono stati 3:

1. Indagare sui rapporti che il teatro suffragista dell' *Actresses Franchise League* (AFL) ha intrattenuto con l'attività politica di propaganda al voto delle donne inglesi edoardiane, verificando se questa esperienza ha aiutato la conquista del suffragio politico femminile.
2. Accertare se l'esperienza suffragista ha stimolato la produzione di un nuovo linguaggio teatrale femminile espresso attraverso la drammaturgia femminile, il lavoro in gruppo, le pioniere regie femministe.
3. Valutare se e come il *Suffrage Drama* si lega al teatro d'impegno delle donne europee degli anni '60-'70 del Novecento.

La metodologia adottata ha previsto l'analisi critico-letteraria di tre drammaturgie suffragiste scritte da Cicely Hamilton (*How the Vote Was Won*, *Pageant of Great Woman*, *Just to Get Married*) e un lavoro di selezione e studio sulla bibliografia nazionale ed internazionale dedicata al teatro emancipazionista.

I contenuti della trattazione sono articolati in cinque capitoli: il primo fornisce un sommario quadro storico sulla storia delle attrici e delle drammaturghe inglesi, il secondo ed il terzo hanno l'obbiettivo di introdurre

il teatro dell' AFL e di approfondire la figura di Cicely Hamilton. Nel quarto capitolo si analizzano le tre drammaturgie sopracitate, mentre al quinto capitolo è riservata la parte teorica, vale a dire la valutazione sulla portata storico-artistica dell'esperienza del teatro suffragista.

Il primo capitolo, “le attrici e le drammaturghe impegnate dal Medioevo all'epoca edoardiana”, esplora, a grandi linee, l'attività teatrale delle artiste inglesi cercando di concentrarsi su alcune figure particolarmente significativa per la storia di genere, quali, ad esempio, la prima drammaturga professionista in terra d'Albione Aphra Behn o la pioniera attrice di strada Mary Frith. Questa rassegna contiene anche delle riflessioni teoriche sulla letteratura teatrale femminile e, nei paragrafi dedicati all'epoca vittoriana ed edoardiana, un breve inquadramento politico del contesto nel quale presero vita i movimenti di propaganda per il voto.

Il secondo capitolo, “Il suffragismo e l'*Actresses Franchise League*” riporta i sette anni di attività delle lega delle attrici per il suffragio e approfondisce l'analisi dei rapporti che questo gruppo ha intrattenuto con le maggiori associazioni nazionali militanti. L'ultima parte del capitolo è dedicata all'attività teatrale dell'associazione e ad un breve approfondimento sui tre generi maggiormente utilizzati nel repertorio di propaganda al voto: i drammi realisti, le farse e gli spettacoli celebrativi.

Il terzo capitolo “Le attrici suffragiste e la scrittura: Cicely Hamilton. Biografia, produzione e impegno” presenta la vita e l'opera della drammaturga Cicely Hamilton, figura rilevante per il teatro d'impegno delle donne, ancora poco conosciuta in ambito italiano. Risulta interessante, ai

fini della ricerca, sottolineare il fatto che l'autrice ha incominciato la sua carriera professionale come attrice, mestiere che ha svolto per dieci anni, e che il suo tipo d'impegno si è rivolto verso la propaganda al voto, l'attività emancipazionista e quella femminista.

Il quarto capitolo “Analisi di tre drammaturgie suffragiste di Cecily Hamilton” è dedicato all'analisi critica di tre testi che Cicely Hamilton ha composto nel periodo suffragista: la farsa *How the Vote Was Won* (1909), lo spettacolo celebrativo *Pageant of Great Woman* (1910) e la commedia *Just to get Married* (1909). Oltre alla descrizione della vicenda e dei personaggi, nella trattazione si è cercato di far emergere le tematiche della propaganda al voto presenti nei drammi.

Il quinto capitolo “Il teatro suffragista e il teatro delle donne: legami ed eredità storiche” tenta di fornire una collocazione storico-critica della produzione teatrale suffragista inglese. Dopo aver brevemente esaminato il contesto e gli sviluppi contemporanei degli studi di genere dedicati alle donne di palcoscenico, sono descritti gli ambiti d'indagine del filone suffragista: la raccolta delle biografie delle artiste coinvolte nel movimento, la collezione dei testi prodotti e le valutazioni critico-letterarie sul repertorio. Da questo approfondimento sono emersi alcuni elementi che legano il *Suffrage Drama* ai gruppi teatrali femministi nati in Inghilterra negli anni '60 e '70 del Novecento: la scrittura e la regia femminile, l'esperienza del lavoro in gruppo, i contenuti relativi ai diritti delle donne.

L'ultimo paragrafo del quinto capitolo fornisce uno sguardo sul teatro femminista in Italia e descrive l'impegno femminista delle attrici attraverso

le figure di Eleonora Duse, Giacinta Pezzana e delle artiste del Teatro della Maddalena, nato a Roma nel 1972.

La tesi di dottorato si conclude con una bibliografia che raccoglie le pubblicazioni cui ci si è riferiti all'interno della trattazione, una selezione di immagini d'epoca e, in appendice, una copia del testo *Pageant of Great Women* nell'edizione originale illustrata della *The Suffrage Shop* (1910).

Questo lavoro non si sarebbe potuto realizzare senza l'aiuto, la gentilezza, la disponibilità di molti bibliotecari e funzionari di archivi italiani ed esteri che con dedizione e pazienza mi hanno aiutato a reperire i materiali. Desidero ringraziare le responsabili della Biblioteca italiana delle donne e del Centro di documentazione delle donne di Bologna, nella persona di Giancarla Melis, Micaela Gavioli della Biblioteca dell'Udi di Ferrara, lo *staff* della biblioteca Ariostea di Ferrara, i bibliotecari dell' *UCLA University Archive* di Los Angeles, della Biblioteca Brau di Napoli, della Biblioteca Nazionale di Roma, delle Biblioteche comunali di Roma, della Biblioteca di Lettere e filosofia dell'Università di Ferrara, delle biblioteche di Scienze dell' Educazion, DAMS, Lingue e letterature straniere dell'*Alma Mater Studiorum* di Bologna e infine, le addette alla segreteria del Centro Linguistico di Ateneo (Cla) di Napoli, in particolare Loredana Cavaliere. Per l'ospitalità nel periodo di studi all'estero presso l'*Department of History* della *Berkeley Univesity of California* vorrei ringraziare il professor Massimo Mazzotti.

Per i preziosi suggerimenti, il supporto e i consigli appassionati desidero anche ringraziare le professoresse Vita Fortunati, Roberta Gandolfi, Laura Mariani, le docenti del Collegio di Dottorato di Studi di Genere, nella

persona della coordinatrice professoressa Caterina Arcidiacono, e, naturalmente, la mia *tutor* di progetto, la professoressa Annamaria Lamarra.

Infine vorrei dire grazie a mia madre, a mia suocera Toti, a mia zia Anna, a Maurizia e a Giovanna che, con la loro disponibilità e il loro calore, si sono occupate della piccola Vittoria quando la mamma doveva studiare e scrivere.

CAPITOLO 1

Le attrici e le drammaturghe impegnate dal Medioevo all'epoca edoardiana

We need to stop thinking about the 'exceptions' such as Hrosvita or Aphra Behn, and look seriously at the contexts in which those women were writing and the tradition out of which they wrote, accepting that the small list of names we have could be very much longer

Susan Bassnett, *Struggling with the Past: Women's Theatre in Search of a History*

Come Virginia Woolf ha sintetizzato in quello che diventerà un classico nella letteratura di genere, *A Room of her One's Own* (1929), in Europa fino all'Ottocento alle donne è stato precluso l'accesso ai saperi. La scrittrice immagina il caso di un' ipotetica sorella di Shakespeare, desiderosa di praticare il teatro, che finisce vittima di condizioni esistenziali tali da impedirle ogni progetto professionale e di vita. Attraverso la figura di Judith Shakespeare l'autrice desidera denunciare la 'società dei padri' che obbliga le donne a un «pezzettino di vita», secondo la definizione di Carolyn G. Heilbrun¹.

Proprio dall'esclusione verso i saperi canonici sono partite le indagini dei *Gender Studies*, le quali hanno tentato di comprenderne i motivi di questo oscurantismo e di ricostruire l'opera femminile in contesti ignorati dalla cultura ufficiale. Nell'ambito del teatro la ricerca ha avuto particolari ricadute, essendo l'arte scenica per sua natura uno spazio pubblico proibito alle donne, confinate, come volevano i padri della cultura occidentale, nella sfera domestica. Dagli anni Ottanta in poi gli studi di genere hanno avviato

¹ V. Woolf, *A room of One's Own*, Oxford, Oxford University Press, 2000; C. G. Heilbrun, *Scrivere la vita di una donna*, Milano, La Tartaruga, 1990.

delle ricerche di tipo storico-letterario per individuare la presenza e l'opera delle attrici, delle drammaturghe, delle registe, tentando, nel contempo, di interpretare le loro produzioni secondo una prospettiva femminista².

Quella che segue è una breve rassegna attraverso la quale si ripercorrono alcune tappe del teatro delle donne inglesi, dal Medio Evo al periodo edoardiano. L'oggetto privilegiato dell'*excursus* saranno le attrici e le drammaturghe che hanno agito in funzione di un impegno sociale e politico in cui è già rintracciabile un'ottica di genere, vale a dire donne che hanno recitato e scritto per il teatro seguendo un ideale di emancipazione.

1.1 Medioevo. L'attività teatrale femminile nei conventi e nei *mystery play*

Dopo la tradizione greca e romana, il teatro riappare attorno al X secolo all'interno della liturgia religiosa. Il tropo pasquale *Quem Quaeritis* è oggi considerato, infatti, il testo più antico del teatro occidentale³.

Le storiche del teatro di genere hanno accertato che nell'Alto Medioevo, in Gran Bretagna come del resto in tutta l'Europa, contemporaneamente all'affermarsi del tropo, esistevano numerose pratiche teatrali adottate dalle religiose all'interno dei conventi. Susan Bassnet sottolinea come già uno studio degli anni '60 curato da Suor Mary M. Butler abbia dimostrato che le monache scrivevano e rappresentavano opere teatrali su temi religiosi ad

² S. Bassnett, *Struggling with the Past: Women's Theatre in Search of a History*, in «New Theatre Quarterly», n. 18, 1989, pp.107-112. Cfr., E. Aston, *An Introduction to Feminist and Theatre*, London, Routledge, 1995, S.E Case, *Feminism and Theatre*, London, Palgrave Macmillan, 1988. Cfr. § 5. 1.

³ F. Doglio, *Teatro in Europa*, Milano, Garzanti, 1992, pp. 79-88 e S. Bassnett, *In lotta con il passato: il teatro delle donne alla ricerca di una storia*, in R. Baccolini, V. Fortunati, R. Zacchi (a cura di), *Il teatro e le donne. Forme drammatiche e tradizione al femminile nel teatro inglese*, Urbino, Quattroventi, 1991, p. 8.

esclusiva visione privata delle consorelle, nonostante l'autorità ecclesiastica condannasse tali pratiche⁴. Il più importante documento attestante l'esistenza di questa tradizione teatrale delle donne nei conventi è il manoscritto delle commedie religiose di Rosvita, nome italianizzato della canonichessa benedettina sassone Hrotsvith Von Gandersheim (935-973?). Roberta Mullini, Romana Zacchi e Elizabeth Howne mettono in evidenza la presenza di donne che recitavano anche fuori dai conventi, nelle feste religiose di strada. Come testimoniano diverse fonti storiche, esse apparivano in veste di cerimoniere sui carri allegorici nel teatro religioso-liturgico dei *mystery plays*⁵.

Con il successivo affermarsi del dramma ciclico e la costituzione delle compagnie di attori professionisti, le donne di fatto vengono escluse dalle rappresentazioni inglesi fino alla Restaurazione, eppure, come vedremo di seguito, alcuni studi hanno riportato in luce tracce della presenza femminile nei contesti informali degli artisti di strada.

1.2 Umanesimo e Rinascimento. Il teatro delle donne in strada e a corte

Elizabeth I d'Inghilterra (1538-1603) era grande sostenitrice del teatro. Nel 1583 costituì una sua compagnia, la *Queen Elizabeth's Men*, diretta da Edmund Tilney (1536-1610) e inaugurò le *Royal Command Performance*, recite di corte destinate a diventare una tradizione dei reali inglesi. Anche le aristocratiche amavano l'arte scenica; spesso si esibivano privatamente in

⁴ Ivi, p.9. Cfr., M. M. Butler, *Hrotsvitha: the theatricality of her plays*, New York, Philosophical Library, 1960.

⁵ R. Mullini e R. Zacchi, *Introduzione allo studio del teatro inglese*, Firenze, La Casa Usher, 1992 p. 48. E. Howne, *The first english actresses. Women and drama 1660-1700*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 19.

masques e pageants a loro dedicate o scrivevano opere teatrali⁶.

Al di fuori delle elitarie pratiche di corte, il teatro elisabettiano, come spiega Susan Bassnett, aveva una struttura rigida e centralizzata:

il mondo del teatro era (...) nettamente suddiviso in due parti, la metà accettata, che era tutta maschile, e coloro che ne restavano al di fuori (...). Significativamente, gli artisti accettati lavoravano nell'ambito delle convenzioni del testo scritto, debitamente registrato e dunque passibile di censura, mentre il teatro alternativo praticava una mescolanza di forme e lottava per sopravvivere ai margini.⁷

Proprio nell'ambito del «teatro alternativo» le studiose di genere hanno rintracciato la presenza di ballerine, attrici, musiciste e acrobate; lo prova un passo della *Poor Law* del 1572 che si rivolge alle artiste di strada per chiedere di giustificare il proprio erario⁸. Le artiste cui l'editto fa riferimento si esibivano alle fiere di paese o nelle feste di strada: è noto il caso di una donna che si mostrava a fianco di un babbuino, cui è rimasta memoria grazie alla licenza concessa dalla regina nel 1570 a quelli che probabilmente erano i suoi capocomici, John de Rue e Jeronimo Galt, o l'esibizione di una giovane giudicata in malo modo del reverendo Richard Madox nel febbraio del 1582⁹.

Di questi spettacoli si hanno scarse e frammentarie informazioni perché, come sopra accennato, i gruppi di strada non usavano trascrivere i testi o registrare il numero delle repliche. Nella Londra nel XVI secolo è rimasta

⁶ S. P. Cerasano, M. Wynne-Davies, *Renaissance Drama by Women: Texts and Documents*, London, Routledge, 1996. L'antologia raccoglie opere della regina Elizabeth I, della viscontessa Elizabeth Cary (1585-1639), della contessa Mary Sidney, e delle duchesse Elizabeth Brackley e Jane Cavendish.

⁷ S. Bassnett, *In lotta con il passato: il teatro delle donne alla ricerca di una storia*, in R. Baccolini, V. Fortunati, R. Zacchi (a cura di) *Il teatro e le donne: forme drammatiche e tradizione al femminile nel teatro inglese*, op. cit., p. 10.

⁸ Ibidem e nota 4 p.19.

⁹ A. Evain, *L'apparition des actrices professionnelles en Europe*, Paris, Harmattan, 2001, p.95.

memoria di una sola *pièce* nella quale figurano delle commedianti italiane, quella proposta nel 1574, cui si criticarono:

le acrobazie impudiche, svergognate e contro natura¹⁰.

Thomas Nashe (1567-1601), poeta e drammaturgo, al rimprovero dei benpensanti, aggiunse il biasimo verso gli stranieri, che permettevano a delle «puttane» di interpretare le parti femminili¹¹. Infatti in Spagna, Francia, e Italia, a differenza dell'Inghilterra, le attrici recitavano abitualmente nei teatri e avevano ruoli di rilievo, come lo dimostra l'italiana Isabella Canali Andreini (1562-1604), che fu anche capocomico e scrittrice. Laddove nel Rinascimento inglese la presenza delle donne a teatro è stata rintracciata ai margini dei circuiti ufficiali, nel Seicento si impongono sul mercato teatrale le prime attrici, prima come artiste di strada, poi come interpreti professioniste.

1.3 Primo Seicento. L'originale figura di Mary Frith

Nel regno di James I Stuart (1566-1625), i teatri ufficiali continuarono a proporre fanciulli o uomini effeminati per ricoprire i ruoli femminili e la presenza delle donne a teatro era ancora vietata. D'altra parte nell'opinione pubblica permaneva una diffusa contrarietà verso l'esposizione pubblica delle donne, lo dimostrano le aggressioni fisiche, associate a violenti contestazioni, che i puritani rivolsero contro alcune attrici francesi che nel

¹⁰ A. Ghiglione, P. C. Rivoltella, *Altrimenti il silenzio: appunti sulla scena al femminile*, Milano, Euresis, 1998, p. 187.

¹¹ G. Duby, M. Perrot, N. Zemon Davis, A. Farge (a cura di), *Storia delle donne. Dal Rinascimento all'età moderna*, Roma-Bari, Laterza, 1996, p. 307.

1629 si esibirono a Londra¹².

In questo contesto fa eccezione l'attrice Mary Frith (1584?-1659), *alias* Moll Cut-purse, detta così per la sua nomea di ladra, che riscosse enorme consenso nel mercato teatrale dell'epoca. Frith proponeva per le strade o sui battelli di Londra *performance* comiche cantate e ottenne successo con lo spettacolo basato su episodi autobiografici dal titolo *The Roaring Girl or Moll Cut-Purse* (1611). Nel testo si affermava a gran voce il diritto di poter recitare in quanto donna e si denunciava l'ingiusta esclusione scenica del genere femminile¹³.

Mentre i *Queer Studies*¹⁴ hanno sottolineato la valenza *cross-gender* di Moll Cut-purse perché in scena indossava abiti maschili, un'arma nella cintura e fumava la pipa, l'approccio di genere ne ha evidenziato l'anticonformistico e gli aspetti provocatori. Aurore Evain, ad esempio, sostiene che la sua figura richiamava due immagini femminili aborrite dalla società del tempo: la strega, con le sue temibili arti demoniache e la bisbetica, che con la parola e l'ingegno minacciava l'ordine sociale maschile precostituito¹⁵.

Mary Frith non ebbe vita semplice e pagò a caro prezzo le sue posizioni: condannata per prostituzione e arrestata il 25 Dicembre del 1611, venne internata all'ospedale psichiatrico *Bethlem Hospital* e in seguito fu costretta a lasciare il mestiere.

Al di là dell'originale figura di Mary Frith, la prima apparizione di una donna su palcoscenici britannici avvenne quarant'anni più tardi, nel

¹² E. Howne, *The first English Actresses. Women and drama 1660-1700*, op. cit., pp. 22-23.

¹³ A. Evain, *L'apparition des actrices professionnelles en Europe*, op. cit., p.97.

¹⁴ I *queer studies* sono riflessioni teoriche attorno al genere nate in seno agli studi *gay* e lesbici negli anni '90. Il termine *Queer Theory* è stato coniato da Teresa De Lauretis in T. De Lauretis, *Queer Theory. Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction* in «Differences», n. 3/2, 1991, pp. II-XVII.

¹⁵ A. Evain, *L'apparition des actrices professionnelles en Europe*, op. cit., p.99.

settembre del 1656. Il poeta e drammaturgo William Davenant (1606-1668) riuscì ad ottenere un'autorizzazione speciale per presentare, presso la *Rutland House* di Londra, *The Siege of Rhodes*, un' opera in cui Mary Saunderson Betterton (1637-1712), moglie dell'attore-amministratore Thomas Patrick Betterton (ca 1635- 1710) recitò il personaggio di Ianthe. Malgrado l'infelice esordio di Saunderson, in evidente impaccio per mancanza di pratica e memoria, questo episodio è considerato un evento senza precedenti nella storia del teatro inglese¹⁶. Già conosciuta per le doti canore, Saunderson Betterton divenne negli anni un'attenta interprete di testi shakespeariani e conseguì prestigio tale che la regina Anne Stuart (1665-1714) decise di assumerla come maestra personale di dizione. Alla morte del marito prese il suo posto come amministratrice e si rivelò altresì una valente capocomico.

Quando i teatri inglesi furono riaperti dopo che l'editto reale del 2 settembre 1642 aveva proibito per diciotto anni gli spettacoli dal vivo in Inghilterra, Re Charles II Stuart (1630-1695) emanò un decreto per acconsentire ufficialmente l'accesso delle attrici sui palcoscenici di tutto il regno.

1.4 1662: il benessere giuridico delle attrici.

Charles II diede alle donne il benessere giuridico per intraprendere la carriera teatrale e così iniziò il reclutamento delle prime *women actors* da parte dei due capocomici di corte, Thomas Killigrew (1612-1683) a capo dei *The King's Men* e William Davenant alla guida dei *The Duke's Men*.

¹⁶ Ivi, p.100.

La data convenzionalmente accettata dagli storici per l'apparizione della prima attrice sui palcoscenici inglesi risale all' 8 dicembre 1660 in una rivisitazione dell'Otello di Shakespeare intitolata *The Moor of Venice* con la regia di Killigrew al *New Vere Street Theatre*. Un prologo scritto *ad hoc* introdusse la pioniera Desdemona, tuttora anonima, sui palcoscenici britannici¹⁷. Nei mesi successivi, i *boy actors*, tra i quali va annoverato il celebre Edward Kynaston (1640-1712), continuarono a recitare parallelamente alle *women actors*, ma in un decreto reale datato 25 aprile 1662 si vietò che i ruoli femminili fossero interpretati dagli uomini¹⁸.

Nonostante il benessere giuridico e la protezione del re, la società inglese considerava le attrici alla stregua delle prostitute¹⁹. Le sorelle Anne (1661-1682) e Rebecca Marshall (1711-1768), ad esempio, anche se regolarmente arruolate presso la *The King's Men* di Killigrew, erano trattate alla stregua delle meretrici e per sfuggire alle turbolenti *avances* del pubblico maschile spesso furono costrette a chiedere aiuto a Charles II.

1.4.1 Le amanti del re

Nell Gwyn (1650-1687), una delle prime attrici che si affacciarono sui palcoscenici inglesi, fu l'amante ufficiale di Charles II e lo rese due volte padre. Figlia di un soldato che finì i suoi giorni in prigione per debiti e di

¹⁷ E. Howne, *The first English Actresses. Women and drama 1660-1700*, op. cit., p.19.

¹⁸ Ivi, p.24.

¹⁹ La bassa considerazione etica e morale del mestiere dell'attrice era legata ad una serie di giudizi negativi riguardanti alcune specificità della professione: uno stile di vita irregolare, la promiscuità nella condivisione degli spazi tra uomini e donne, l'utilizzo dell'arte dell'inganno, l'esposizione pubblica del corpo, la libertà di costumi. Questo portò nel tempo a giudicare l'attività teatrale come socialmente minacciosa e a identificare le attrici alle prostitute, stigma sociale che persisterà per secoli. Cfr., T. C. Davis, *Actresses as Working Women: Their Social Identity in Victorian Culture*, London, Routledge, 1991.

una gestrice di bordelli, in gioventù vendeva arance alla porta dei teatri, accettando all'occorrenza di concedere il proprio corpo in cambio di danaro²⁰. Il suo debutto in teatro avvenne nel 1665 con il ruolo di Cydaria in *Indian Emperor* di John Dryden a fianco del collega-protettore Charles Hart (1625-1683). Con Hart mise in scena diverse versioni della cosiddetta *gay couple*, due coniugi in perenne conflitto e in cerca di amanti, nella quale spiccò per carisma e popolarità²¹.

A soli ventun anni Gwyn si ritirò dalle scene, rientrandovi solo nel 1677 per interpretare Angelica Bianca in *The Rover*, il ruolo a lei dedicato dalla prima regista drammaturga professionista della storia inglese Aphra Behn (1640-1689)²². Nonostante la breve carriera, Nell Gwyn rimane a tutt'oggi una delle più note attrici della storia inglese grazie alla sua personalità scenica, che univa bellezza e attitudine comica²³. La sua fama e i suoi riconoscimenti rappresentarono dei fattori importanti all'epoca della Restaurazione perché dimostrarono la validità delle doti drammatiche femminili, ancora sconosciute sui palcoscenici londinesi.

Come Nell Gywn, altre attrici quali Charlotte Butler (1673-1695), conosciuta per il bel canto, Mary Moll Davis (1648-1708) danzatrice e musicista prodigio, e Margaret Hughes (1630-1719), accreditata da alcuni storici come la prima interprete di Desdemona nell'*Otello* di Shakespeare di Thomas Killigrew del 1680, si accompagnarono abitualmente al re. Provenienti da umili condizioni, più che l'urgenza artistica o espressiva queste donne vedevano nel mestiere teatrale la possibilità di acquistare agio e notorietà.

²⁰ E. Howne, *The first English Actresses. Women and drama 1660-1700*, op. cit., p.67.

²¹ Ivi, p. 66.

²² Cfr. §.1.4.4.

²³ Ivi, p. 66.

Ciò nondimeno, tra le prime interpreti della storia inglese spiccano anche Elizabeth Barry, Anne Bracegirdle e Anne Oldfield, attrici che si imposero all'attenzione del pubblico per talento e professionalità.

1.4.2 Le professioniste

Elizabeth Barry (1658 -1713), una tra le più famose interpreti tragiche del Rinascimento inglese, fu consegnata dal padre, colonnello delle truppe reali, ad una famiglia di attori per ricevere i rudimenti necessari ad intraprendere il mestiere teatrale. Nel corso della sua carriera ebbe il privilegio, mai assegnato prima ad un'attrice, di ricevere un *benefit* in danaro ad ogni replica e tra i suoi estimatori vi fu la duchessa di York che le propose di recitare al suo matrimonio²⁴. L'attore-amministratore Colley Cibber (1671-1757) descrive l'originalità del suo stile recitativo, che consisteva in un uso impeccabile della gestualità, della dizione e delle emozioni²⁵. Di Barry si ricordano le interpretazioni di Monimia in *The Orphan* (1680) di Thomas Otway (1652-1685) e di Isabella in *The Fatal Marriage* (1694) di Thomas Southerne.

Mentre gli studi di critica letteraria femminista hanno individuato nel successo dei ruoli patetici di Barry (in particolare quello di Monimia) l'evoluzione delle *She-Tragedy* a genere popolare, la storia del teatro di genere si sofferma sulla biografia dell'attrice, sottolineando la costante lotta contro la misoginia del tempo e le straordinarie capacità nella gestione del potere, del danaro, della notorietà²⁶. Donna indipendente, pur avendo

²⁴ S. Richards, *The Rise of the English Actress*, London, Macmillan 1993, p.12.

²⁵ Ivi, p.7

²⁶ E. Howne, *The first English Actresses. Women and drama 1660-1700*, op. cit., p.109. Il termine *She-Tragedy* si riferisce ad un serie di drammi teatrali incentrati su figure femminili tragiche di autori

intrattenuto lunghe relazioni sentimentali con John Wilmot, conte Rochester (1647-1680) e con il drammaturgo George Etherege (1635-1692), dai quali ebbe due figli, non volle mai sposarsi e fu autonoma economicamente per tutta la vita.

Un'altra importante attrice del tempo fu Anne Bracegirdle (1671-1748), anch'essa affidata in tenera età dal padre, il cocchiere Justian Bracegirdle, alla famiglia Betterton per introdurla alla professione artistica. Colley Cibber riporta in termini entusiastici i suoi fortunati esordi al *Drury Lane* nel 1690 e ne descrive l'irresistibile fascino e il carisma scenico²⁷. Il picco artistico della carriera lo toccò recitando *The Old Bachelor* (1693) di William Congreve (1670-1729).

Anne Bracegirdle scelse di mantenersi nubile e casta per tutta la vita. Fece scandalo, a tal proposito, il ratto del quale fu vittima nel 1692 per aver rifiutato la proposta di matrimonio del capitano Richard Hill²⁸. Il rapimento alimentò la sua reputazione di “*celebrated virgin*” e, tornata sulle scene, acquisì il privilegio di poter esprimere in scena, attraverso prologhi o epiloghi composti *ad hoc*, il proprio punto di vista sull'opera e sul personaggio che stava interpretando²⁹.

Va detto che Anne Bracegirdle e Elizabeth Barry furono anche amministratrici di compagnia, e questa intraprendenza era molto criticata dai benpensanti del tempo. Si cominciò a satirizzare sulle loro condotte, ad attribuire alle due *actresses managers* incapacità nella direzione e brama di potere.

come Thomas Otway, John Banks, Thomas Southerne e Nicholas Rowe. Cfr., S. Richards, *The Rise of the English Actress*, op. cit., pp.26-27.

²⁷ C. Colley, *An Apology for the Life of Mr. Colley*. London, Printed for J. Mechell, 1740, p.141.

²⁸ S. Richards, *The Rise of the English Actress*, op. cit., p.13.

²⁹ A. Evain, *L'apparition des actrices professionnelles en Europe*, op. cit., p. 107.

L'attrice che succedette a Bracegirdle e dalla quale ereditò i ruoli di Mrs. Millamant in *The Way of the World* (1700) di William Congreve e Calista in *Fair Penitent* (1703) di Nicholas Rowe (1674-1718) fu Anne Oldfield (1683-1730).

Dopo aver esercitato il mestiere di sarta, fu avviata al teatro dal commediografo irlandese George Farquhar (1677-1707) con cui ebbe due figli. Nel 1700 debuttò al *Drury Lane* e poco più che ventenne raggiunse il successo con *The Careless Husband* (1704) di Colley Cibber nel quale interpretò il ruolo Betty Modish. Propensione alla commedia, bellezza e abilità tecniche contraddistinsero Anne Oldfield, attrice di grande popolarità. Alla sua morte ricevette le onoranze funebri presso l'abbazia di *Westminster*, privilegio sino ad allora mai accordato ad un'attrice.

Prima di concludere questo paragrafo dedicato alla prima generazione delle attrici inglesi va detto che esse ebbero un'influenza importante sulla drammaturgia della Restaurazione. Gli studi di genere fanno notare che i testi elaborati per *performer* di sesso femminile, piuttosto che per giovani travestiti, fornirono al teatro dell'epoca maggiore veridicità sia nelle trame che nei personaggi. La presenza delle *women actors* rinforzò, a detta anche degli autori, lo spessore psicologico dei ruoli, e i drammaturghi più innovativi ammisero di essere stati ispirati dalla ricchezza emotiva e dalla sensibilità delle donne in scena³⁰.

1.4.3 Uno sguardo sulla letteratura femminile del Seicento.

I *Gender Studies* considerano l'apparizione delle attrici inglesi nella

³⁰ E. Howne, *The first English Actresses. Women and drama 1660-1700*, op. cit., p. XI.

seconda metà del XVIII secolo in Inghilterra come il risultato di due fattori: uno di carattere culturale, che riguarda l' avvio delle professioni letterarie femminili, l'altro di tipo sociale che fa riferimento alle iniziali evoluzioni della figura femminile all'interno di consolidate istituzioni sociali come la monarchia, la religione, la famiglia.

Sebbene all'apparenza potessero sembrare delle meretrici in mano agli aristocratici, le interpreti rappresentarono nuova categoria professionale e contribuirono a sovvertire i tradizionali sistemi di autorità grazie alla loro presenza rivoluzionaria sulle scene, alla nuova morale che proponevano, alla libertà dai costumi cui si facevano, anche inconsapevolmente, testimoni. Nel contesto del teatro, inoltre, l'inedita apparizione delle commedianti favorì una scrittura drammaturgica più attenta al femminile³¹. Annamaria Lamarra, interrogandosi sulle cause che aiutarono l'inserimento nel misogino ambiente teatrale della Restaurazione di Aphra Behn, oltre a considerare lo straordinario carisma e il talento personale della pioniera drammaturga ,scrive:

la nuova professionalità della *donna attrice* aiuta la *donna autrice* ad uscire allo scoperto.³²

In accordo con accreditati studi di critica letteraria, l'autrice ritiene che l'apparizione delle attrici sui palcoscenici abbia dato una spinta propulsiva alla nascita di nuovi generi teatrali e alla scrittura drammatica femminile.

L' eredità della capostipite Behn venne infatti raccolta da commediografe e scrittrici del calibro di Mary Pix (1666-1709) o Mary Manley (1663-1724), mentre tra le drammaturghe-attrici dell'epoca si annoverano Susannah

³¹ Ivi., p. XII.

³² A. Behn, A.Lamarra (a cura di) *Oroonoko. Lo schiavo reale*, Napoli, Gida Editori, 1986, p. 29.

Centlivre (1667-1723), Eliza Haywood (1693-1756) e Charlotte Cibber Charke (1713-1760), delle quali ci occuperà in seguito³³.

Va detto che in Inghilterra le prime donne a prendere la penna furono le petizioniste che, in nome delle Sacre Scritture, si affacciarono sullo spazio pubblico rivendicando per madri, moglie, figlie, sorelle diritti politici e libertà sociali³⁴.

La figura della scrittrice cominciò ad invadere la scena pubblica grazie all'incredibile successo di un romanzo epistolare francese d'autore anonimo, *Lettres Portugaises* (1669), tradotto in Gran Bretagna nel 1678, cui la protagonista, Mariane, era un' istruita monaca portoghese³⁵.

All'immagine letteraria della donna colta si aggiunse la fama vera e propria delle scrittrici aristocratiche del Seicento. Sebbene dichiarassero di non avere ambizioni professionali, di fatto le nobildonne produssero opere di notevole pregio e fecero conoscere le capacità e l'ingegno femminile ai contemporanei.

Tra le nobili letterate si annoverano la contessa di Winchelsea Ann Finch (1661-1720), le poetesse Ketherine Philips (1631-1664) e Emilia Lanier (1569-1645), la linguista e traduttrice Lady Elizabeth Carey (1585-1639).

³³ Cfr.§1.1.5.

³⁴ Le *petitioners* facevano parte delle unioni religiose protestanti evangeliche degli Anabattisti, dei Quaccheri o di gruppi più radicali come il partito separatista dei Livellatori.

All'inizio del XVII secolo le petizioniste si rivolsero al Parlamento con richieste che, rifacendosi ai precetti biblici, sostenevano l'eguaglianza degli uomini e delle donne davanti a Dio. Dal 1642 queste donne cominciarono ad inviare al governo delle istanze per ottenere uno spazio nella vita pubblica, in virtù del fatto che lottavano al fianco dei propri uomini contro i nemici della Chiesa e dello Stato e, inoltre, auspicavano la fine delle guerre in atto. Consce dell'audacia delle proprie azioni e per giustificarsi almeno in parte del loro ardire, le *petitioners* dichiaravano di ispirarsi a illustri modelli femminili delle Sacre Scritture, prima tra tutte alla regina Ester, che intercedette su Assuero quando la Chiesa fu minacciata di distruzione. Cfr. Cap.4 p. 111. A. Lamarra, *L'altra faccia del suffragismo inglese: le protagoniste della classe operaia*, in M. A. Selvaggio (a cura di), *Desiderio e diritto di cittadinanza: le italiane e il voto : "a cinquant'anni dal voto alle cittadine italiane : valore e significati del suffragismo nella tradizione politica femminile" : atti del convegno, Napoli, 6-7 dicembre 1995, Palazzo Serra di Cassano, Palermo, La Luna, 1997, p. 102.*

³⁵ A. Lamarra, *Generi al femminile*, in F. Marengo (a cura di), *Storia della civiltà letteraria inglese*, Torino, UTET, vol. II, 1996, p.173.

Di queste, solo Mary Wroth (1587-1653), nipote del poeta Philip Sidney (1554-1584), si propose apertamente come scrittrice professionista. Ebbe molti consensi grazie alla pastorale romantica *The Countess of Montgomery's Urania* (1621) e la alla lirica *Pamphilia to Amphilanthus* (1621). Per il teatro Wroth scrisse *Love's Victory* (1620), dramma tragicomico in cinque atti e amò esibirsi come attrice in diverse *masques*, tra le quali *Masque of Blackness* di Ben Jonson, nel gennaio del 1605.

Sul finire del secolo, si affacciarono sulla scena pubblica scrittrici più impegnate, che composero *phamphlet* satirici e saggi critici a scopo politico. Mary Astell (1666-1731) con *Serious Proposal to the Ladies* (1694) ne fu la capostipite. Il testo aveva l'obbiettivo di contrastare l'ignoranza delle donne e immaginava l'esistenza di un luogo dove ospitare il genere femminile per sostenere il loro sviluppo mentale e spirituale. In *Reflections upon Marriage* (1700) la denuncia è invece rivolta alla violenza maschile sulle donne nel matrimonio.

Saggista e intellettuale dello stesso circolo di Astell fu Judith Drake (?-1696) che con *Essay in Defence of the Female Sex* (1696), scritto polemico in forma epistolare, confutava le categorie dell'innata superiorità maschile. Anche Hannah Wolley (1625-1675) in *The Gentlewoman Companion* (1675) si schierò dalla parte delle donne rivendicando l'autonomia culturale femminile³⁶.

E' importante sottolineare il fatto che in questo periodo era in atto una laicizzazione e una democratizzazione della cultura, che concesse a tutti la possibilità di scrivere, non solo ai colti o agli eruditi, ma anche ai borghesi e alle donne. Le autobiografie, il *romance*, le *sensation novels* e

³⁶ J. Spencer, *The Rise of the Woman Novelist: from Aphra Behn to Jane Austen*, Oxford, Blackwell, 1986, p. 108.

l'epistolario furono i generi più sperimentati dalle letterate³⁷.

Se nel Seicento in Inghilterra le scrittrici cominciarono ad infrangere la barriera del silenzio e a superare la cosiddetta “*anxiety of authorship*”, le attrici in teatro partirono alla conquista dello spazio pubblico, luogo da secoli ontologicamente escluso al genere femminile³⁸.

1.4.4 Aphra Behn : la prima drammaturga professionista.

A metà del XVII secolo in Inghilterra contemporaneamente all'apparizione delle attrici si registrò un secondo fatto rilevante per la storia delle donne di teatro: l'emersione e la professionalizzazione delle drammaturghe. Dale Spencer cita tra le *Mother of the Novel* Eliza Haywood, Mary Manley e Aphra Behn³⁹. Sulle prime due si approfondirà in seguito⁴⁰, mentre ad Aphra Behn, figura di riferimento nei *Gender Studies* perché considerata la prima drammaturga della storia inglese, è dedicato il presente paragrafo.

Secondo le versioni biografiche più accreditate, Behn nacque il 10 luglio 1640 nel *Kent*, vicino a *Canterbury*, da genitori di bassa estrazione sociale, suo padre, Bartholomew Johnson, era il barbiere di un piccolo paese. Il cognome con cui divenne famosa lo ebbe dal marito, un mercante olandese cui, si suppone, rimase vedova nel 1665. Agli esordi firmò le opere con lo pseudonimo Astrea, la dea della giustizia, nominativo che aveva assunto durante l'attività diplomatica clandestina in Belgio. I contemporanei si

³⁷ A. Lamarra, *Generi al femminile*, in F. Marengo (a cura di), *Storia della civiltà letteraria inglese*, op. cit., p.176.

³⁸ Cfr., S. Gilbert e S. Gubar, *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*, New Haven, Yale University Press, 1979.

³⁹ D. Spencer, *Mother of the Novel: 100 good women writers before Jane Austen*, London and New York, Pandora, 1986, p.47.

⁴⁰ Cfr. § 1.5.1.

rivolgevano infatti a lei con l'appellativo di «incomparabile Astrea».

La scrittrice ebbe un'esistenza anticonformista e rocambolesca, piuttosto lontana dal modello di vita delle donne del suo tempo. Indipendente economicamente, dovette lottare per imporsi negli ambienti intellettuali misogini dell'epoca, ma, alla fine, riuscì ad ottenere fama e successo. Viaggiò molto e per qualche tempo venne assunta da Charles II come spia e inviata in missione all'estero. Al ritorno non ricevette nessun compenso e fu rinchiusa in carcere per debiti.

Se a lei si deve con il romanzo *Love-Letters between a Nobleman and His Sister* (1684) la nascita del *novel in letters*⁴¹ per il teatro compose oltre novanta testi che furono rappresentati nei maggiori teatri londinesi. Le trame, tratte da Shakespeare o della commedia dell'arte, prendevano spunto da *topoi* classici per ribaltare personaggi e situazioni attraverso l'uso del metalinguaggio, l'adozione di originali moduli narrativi e l'impiego di continue trovate sceniche.

I protagonisti delle commedie di Astrea sfidavano l'immobilità normativa dell'epoca proponendo una concezione dell'individuo articolata e instabile. Mediante un principio di rovesciamento, Behn costruì un'originale gamma di ruoli che ritraevano in chiave satirica la società inglese e criticavano il ruolo subalterno attribuito alle donne.

I suoi personaggi femminili erano donne intelligenti e ironiche, consapevoli della doppia morale sociale e dei rigidi comportamenti di amanti, padri o mariti. La madre in *Sir Patient Fancy* (1678), per esempio, prototipo della pedante erudita, da Behn viene riproposta nelle vesti di saggia, scaltra e prudente genitrice⁴². La brillante protagonista della commedia *The*

⁴¹ Ivi, p. 176

⁴² A. Lamarra, *Aphra Behn: una donna nuova nel teatro nuovo della Restaurazione* in R. Baccolini, V.

Amorous Prince (1671), invece, redarguisce l' autrice per non averle fornito le virtù adeguate per superare a difficile situazione.

Riguardo ai temi, *The Forcet Marriage* (1670), *The Town Fop* (1676), il grande successo *The Rover* (1677) e *The Lucky Chance* (1760) trattarono l'argomento dei matrimoni combinati. *The City Heiress* (1682) e *Romolus and Ersilia* (1682), invece, espressero critiche verso il regno di Charles II.

Aphra Behn, romanziera, drammaturga, traduttrice, poetessa, riuscì a mettere le fondamenta di un'estetica della differenza *ante-litteram* e ad imporsi in una società che :

imprigiona la donna nel modello della corruttrice o della vittima, senza riconoscerle mai il ruolo di creatrice di parola⁴³.

Behn, nonostante i continui attacchi dovuti al fatto che era una donna scrittrice, fu fautrice della cultura femminile inglese del XVII secolo⁴⁴. Nei prologhi e negli epiloghi delle commedie non esitò a difendere sé stessa e le altre scrittrici dagli attacchi cui erano soggette e a rivendicare il diritto delle donne di partecipare alla vita intellettuale e artistica del tempo. Nella chiusa di *Sir Patient Fancy*, ad esempio, Behn asserisce la necessità di acquisire delle leggi a tutela delle letterate e delle loro opere.

Virginia Woolf offre un magnifico ritratto di Aphra Behn, alla quale riconosce lo scettro di paladina delle donne che aspirano all'indipendenza economica, alla libertà di pensiero, all'arbitrio di parola:

Fortunati, R. Zacchi (a cura di), *Il teatro e le donne. Forme drammatiche e tradizione al femminile nel teatro inglese*, op. cit., pp. 101-111.

⁴³ Ivi, pp.102 -103.

⁴⁴ A. Lamarra, *Generi al femminile*, in F. Marengo (a cura di), *Storia della civiltà letteraria inglese*, op. cit., 176

La signora Behn era una donna della classe media, che possedeva le plebee virtù dell'umorismo, della vitalità e del coraggio (...). Doveva lavorare sullo stesso piano degli uomini. Faticando moltissimo riuscì a guadagnare abbastanza per vivere. L'importanza di questo fatto colpisce assai più di quanto possano colpire le sue opere; perfino la splendida *Mille Martiri ho fatto*, oppure *Amore in fantastico trionfo sedeva*, giacché è in questo momento che ha inizio la liberazione della mente, o piuttosto la possibilità che un giorno o l'altro la mente sarà libera di scrivere ciò che meglio le pare. Poiché ora che Aphra Behn ce l'aveva fatta, le ragazze potevano andare a trovare i loro genitori e dire: Non c'è più bisogno che mi passiate il mensile, posso guadagnarci la vita scrivendo (...). E tutte le donne insieme dovrebbero cospargere di fiori la tomba di Aphra Behn, la quale si trova, assai scandalosamente benché giustamente, nell'abbazia di Westminster, perché fu lei a guadagnarci il diritto di pensare ciò che ci pare.⁴⁵

1.5 Il Settecento. Le attrici delle famiglie d'arte

Le attrici che si imposero all'inizio del Settecento nella maggioranza dei casi erano parenti di commedianti, amministratori di compagnia, capocomici. Come mogli, figlie, sorelle o madri contribuivano al sostentamento della famiglia e, sebbene subissero disuguaglianze di paghe e di ruoli tipiche del sistema teatrale del tempo, a differenza delle donne del loro tempo possedevano un salario e avevano un ruolo lavorativo all'interno della società.

L'interprete più originale dell'epoca fu Charlotte Cibber Charke (1713-1760), scrittrice teatrale, romanziera, amministratrice di compagnia e burattinaia. Figlia dell' *actors-manager* Colley Cibber e dell'attrice-

⁴⁵ M. Barret (a cura di), *Virginia Woolf. Le donne e la scrittura*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2003, pp. 87-89.

musicista Katherine Shore, si distinse per l'intraprendenza manageriale e la messa in discussione del genere femminile.

Cresciuta sul palcoscenico, Cibber Charke manifestò fin da bambina delle inclinazioni anticonformiste, preferendo la caccia o l'equitazione ai normali svaghi delle fanciulle e applicandosi allo studio delle scienze poiché aspirava alla professione medica. Fu poi indotta dal padre a debuttare in teatro: nel 1730 lo affiancò in *The Provok'd Wife* di John Vanbrugh (1664-1726) e riscosse notevole consenso. Nel 1731 interpretò il primo ruolo maschile, e cominciò ad alternare parti classiche a ruoli *en travestie*, conquistando un posto di rilievo tra le *cross-dressing actresses* del tempo. Non di rado fuori dal teatro indossava abiti maschili e si faceva chiamare Mr. Charles Brown poiché in questo modo poteva frequentare luoghi e orari poco consoni al suo genere.

Nel 1735 diresse la compagnia del *Lincoln's Inn Fields* e dal 1738 costituì il teatro dei burattini *Punch's Theatre* uno tra i pochi spazi in cui era permesso esprimere il dissenso contro il monopolio imposto dallo *Stage Licensing Act* (1737)⁴⁶. Anche se ebbe vita breve il teatro riscosse molto successo per l'originale repertorio che spaziava da rivisitazioni shakespeariane a satire in cui si mettevano in scena caricature di politici, attori o personaggi in voga. I testi erano a firma della stessa Cibber, del padre Colley o dell'amico, novellista, drammaturgo e umorista Henry Fielding (1707-1754).

Date le precarie situazioni economiche Charlotte Cibber per sostenere sé stessa e la figlia Katherine cominciò a praticare vari mestieri: fu droghiera,

⁴⁶ Lo *Stage Licensing Act* fu una legge governativa approvata dal re il 21 giugno del 1737 la quale stabiliva che soltanto il *Drury Lane* e il *Covent Garden* di Londra avevano la licenza per rappresentare spettacoli.

pasticciera, locandiera, salumiera, cameriera, corretrice di bozze. Nell'ultima parte della vita si dedicò alla scrittura. Compose il romanzo, *The History of Charles and Patty* (1754) cui seguì, in risposta al celeberrimo memoriale paterno, quella che oggi è annoverata come la prima autobiografia scritta da un'attrice in Inghilterra, *A Narrative of the Life of Mrs. Charlotte Charke* (1755)⁴⁷. Nel 1758 diede alle stampe il racconto *The Lover's Treat; or Unnatural Hatred* (1758) e i romanzi , *The History of Henry Dumont* (1754), *Esq. and Miss Evelyn* (1755) , *The Mercer; Extravagance*(1756).

Charlotte Cibber Charke per tutta la vita dovette lottare contro la povertà e i pregiudizi sociali e morali. La sua storia, per coraggio e intraprendenza, è emblematica nel mostrare le restrizioni di genere che una personalità femminile così poliedrica e originale dovette subire nell'Inghilterra del XVIII secolo. Recentemente i *Queer Studies* la annoverano tra le lesbiche *ante-litteram* per il travestimento che usava fuori e dentro la scena, anche se va considerato che l'attrice si sposò ben tre volte e che all'epoca il camuffamento veniva ampiamente utilizzato dalle donne⁴⁸.

Cognata di Cibber Charke e moglie del fratello Theophilus, l'attrice Susannah Maria Arne Cibber (1714-1766) fu un'altra artista di rilievo nel panorama inglese settecentesco. Talentoso soprano, Arne Cibber ispirò al compositore George Friederic Handel (1685-1759) il famoso oratorio *Messiah* (1741) e tra i suoi estimatori vi fu il cancelliere Patrick Delany della cattedrale di *St. Patrick*, il quale, secondo una leggenda, dopo averla

⁴⁷ Cfr., C. Charke, R Rehde (a cura di), *A Narrative of the Life of Mrs. Charlotte Charke*, London, Pickering & Chatto, 1999.

⁴⁸ Cfr., L. Guidi, A. Lamarra *Travestimenti e metamorfosi. Percorsi dell'identità di genere tra epoche e culture*, Salerno-Napoli, Filema, 2003, L. Mariani, *Sarah Bernhardt, Colette e l'arte del travestimento*, Bologna, il Mulino, 1996.

sentita cantare, sentenziò:

*Woman! thy sins be forgiven thee!*⁴⁹.

La carriera teatrale di Susannah Maria Arne Cibber ebbe inizio nel 1742 al *Covent Garden* e poi fu primattrice al *Drury Lane* accanto all' *actors managers* David Garrick (1717-1779) interpretando con efficacia caratteri femminili tragici. Fu un'interprete così apprezzata che alla sua morte i due teatri che la ospitarono chiusero le porte in segno di lutto.

Di discendenza teatrale furono altre due dive del tempo: George Anne Bellamy (1731-1788), rinomata per *charme* e splendida voce, e la figlia Dorothea Jordan (1761-1816), notissima attrice comica di fine secolo. La prima conquistò il successo grazie all'interpretazione di Giulietta a fianco di Garrick al *Drury Lane* nel 1750, mentre la seconda si distinse nella farsa *The Spoil'd Child* (1690) in cui sfoggiò una declamazione pacata in virtù delle quale fu soprannominata *Child of Nature*⁵⁰.

La grande diva del secolo fu Sarah Klembe Siddons (1755-1831). Nata in una famiglia d'arte, i suoi genitori erano gli attori girovaghi Roger Klembe (1721-1802) e Sarah Ward (1735–1807), Siddons deve il cognome al marito, William Siddons (1774-1803), collega scritturato dalla compagnia paterna. Nel 1774, grazie all'interpretazione del personaggio di Belvidera in *Venice Preserv'd* di Thomas Otway fu ingaggiata da Garrick e cominciò a lavorare stabilmente al *Drury Lane*. Grazie al ruolo di Isabella in *Fatal Marriage* (1776) di Thomas Southerne (1660-1746) ottenne il primo

⁴⁹ P. H. Highfill, K. A. Burnim, E. A. Langhans, *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers & Other Stage Personnel in London, 1660-1800*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1975, p. 270.

⁵⁰ S. Richards, *The Rise of the English Actress*, op. cit., p.42.

successo.

Siddons fu Amleto per ben nove volte e concluse la carriera con la memorabile interpretazione di Lady Macbeth del 1812, del quale si ricorda lo stile verosimile, l'immedesimazione e la moderna declamazione. Il critico britannico William Hazlitt (1778-1830) scrisse di lei che la sua recitazione era talmente passionale in scena da impersonificazione l'essenza della tragedia stessa⁵¹. Il pittore Joshua Reynolds (1723-1792) le dedicò il dipinto cui rimase famosa, *Mrs. Siddons as the Tragic Muse*.

Alla fine del XVIII secolo le attrici aumentarono di numero e si rilevò un innalzamento nello *status* della loro famiglia di origine: Anne Street Barry Crawford (1734-1801), stimata interprete tragica, ad esempio, era figlia di un farmacista e l'attrice Elizabeth Inchbald (1753-1821), anch'essa nota commediante e scrittrice, proveniva da una ricca famiglia di proprietari terrieri. Il mestiere teatrale stava acquisendo maggior prestigio e sulle scene britanniche si impose la presenza di molte drammaturghe.

1.5.1 Le attrici-drammaturghe settecentesche

L'eredità di Aphra Behn venne raccolta nel Settecento da numerose donne che scelsero la professione della scrittura. Il fenomeno fu talmente rilevante che tra il 1660 e il 1720 più di sessanta testi prodotti a Londra furono scritti da autrici, e questo è un evento nella storia del teatro se si pensa che il totale degli spettacoli a firma femminile superò quelli delle drammaturghe messi in scena tra il 1920 e il 1980⁵².

⁵¹ C. J. Murray, *Encyclopedia of the romantic era, 1760-1850*, Hoboken, Taylor and Francis, 2012, p.1050.

⁵² S. E. Case, *Feminism and Theatre*, op. cit., pp.38-39.

A prendere il testimone dell 'incomparabile Astrea' nel passaggio tra i due secoli fu Mary Manley De la Rivière, drammaturga, narratrice, saggista. Sposata con un cugino, dal quale ebbe un figlio, presto abbandonò la famiglia per adottare un'esistenza libera dai costumi e dalla morale. Ebbe diverse relazioni, viaggiò molto e si impose negli ambienti letterari con molti *phamplet* critici verso la politica del tempo, per i quali ricevette numerose querele.

Per gli studi di genere sono rilevanti due romanzi a sua firma: *From a Lady to a Lady* (1711) che mette al centro il legame d'amicizia tra due donne e *The Adventures of Rivella* (1714), riedito undici anni dopo con il titolo di *Memoirs of the Life of Mrs Manley* (1725) autobiografia che condanna i pregiudizi maschili nei confronti delle scrittrici. Tra gli scritti teatrali si ricorda la commedia *The Lost Lover or The Jealous Husband* (1696) e le tragedie *The Royal Mischief* (1696) e *Almyna, or the Arabian Vow* (1707).

Manley De la Rivière insieme a Catherine Trotter (1679-1749), novellista e filosofa, e Mary Pix (1666-1709), scrittrice e commediografa formò un solidale triumvirato di drammaturghe denominato *The Female Wits*⁵³. Per i *Gender Studies* questo gruppo rappresenta un'esperienza di grande valore perché ha dimostrato come, attraverso una solida collaborazione tra donne, le tre drammaturghe riuscirono ad imporsi nel misogino *establishment* teatrale britannico del loro tempo⁵⁴.

Per la storia della *british women's literature* risulta interessante anche la figura di Eliza Haywood, attrice e drammaturga. Nei suoi testi Haywood

⁵³ Questo nome proveniva dal titolo di una commedia satirica anonima dedicata alle tre scrittrici e composta, si presume, da un autore di sesso maschile date le asprezze che il testo esprimeva nei confronti delle protagoniste. R. Baccolini, V. Fortunati, R. Zacchi (a cura di), *Il teatro e le donne. Forme drammatiche e tradizione al femminile nel teatro inglese*, op. cit., p. IV.

⁵⁴ M. Fidelis, P. Lyons, *Female Playwrights of the Restoration: Five Comedies*, London, J. M. Dent, 1991.

disapprova la doppia morale che governa i comportamenti degli uomini e delle donne in società e per queste posizioni ricevette molte critiche, in particolare dal poeta Alexander Pope (1688 -1744) e dallo scrittore irlandese Jonathan Swift (1667-1745)⁵⁵. Il suo maggior successo narrativo fu il romanzo *Love in Excess or The Fatal Enquiry* (1719), storia di una giovane sedotta da un libertino, che ebbe ben sei riedizioni⁵⁶.

Anche come interprete e come commediografa, Eliza Haywood ottenne numerosi riconoscimenti. Nel 1717 debuttò accanto a John Rich (1682-1781), in seguito fu scritturata da Henry Fielding e continuò a calcare le scene per diverso tempo. Del 1723 è la sua prima commedia, *A Wife to be Lett*, e nel 1729 diede alle stampe la tragedia *Frederick, Duke of Brunswick-Lunenburg* nella quale espresse severe critiche al governo. Il più grande successo in teatro lo ottenne con la commedia musicale *Thom Thumb the Great* (1733), scritta insieme a Fielding.

Il Settecento vide anche l'ascesa di Susannah Centlivre, attrice e autrice molto popolare in Inghilterra. Insieme a Shakespeare, Colley Cibber e Philip Massinger (1583-1640) fu l'unica autrice regolarmente presente nei teatri londinesi fino alla fine dell'Ottocento⁵⁷. La sua produzione teatrale ammonta a circa novanta drammi, alcuni dei quali subirono la censura a causa dei contenuti liberisti e anti-cattolici. Tra i maggiori successi si annoverano la tragedia *The Perjured Husband* (1700), e le tre commedie *The Busie Body* (1709), *The Wonder* (1714) e *A Bold Stroke for a Wife* (1718).

⁵⁵ Cfr., I. Ousby, *The Cambridge Guide to Literature in English*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 419.

⁵⁶ A. Lamarra, *Generi al femminile*, in F. Marengo (a cura di), *Storia della civiltà letteraria inglese*, op. cit., pp. 182-183.

⁵⁷ Cfr., M. Gale, *Susanna Centlivre (1669-1723) English dramatist and Poet* in «Drama criticism», n. 25, 2005, pp.1-134.

Centlivre ebbe una vita rocambolesca: fuggì di casa appena sedicenne e utilizzò un travestimento maschile per poter frequentare le scuole⁵⁸. Si sposò tre volte e dal terzo coniuge, il cuoco di corte Joseph Centlivre, ereditò il nome con il quale oggi è conosciuta. Lo conobbe nel 1706 mentre recitava il ruolo *en travestie* di Alessandro il Grande nella tragedia *The Rival Queens* di Nathaniel Lee (1653-1692) presso la corte di *Windsor*; lo stesso anno compose la commedia *Love at a Venture*.

Gli studi di critica femminista hanno individuato nelle commedie *The Gamester* (1705), *The Basset Table* (1705) e *The Busybody* (1709) di Centlivre l'avvio di un discorso proto-femminista per la presenza di personaggi femminili capaci di mettere in discussione le regole sociali⁵⁹.

Elizabeth Inchbald, come Susannah Centlivre, rappresentò un altro caso di attrice-autrice di successo. Dopo la morte del marito Joseph, attore con il quale aveva formato un'affiatata coppia scenica, Inchbald cominciò a scrivere romanzi e a ricevere numerosi consensi. Il suo *A Simple Story* (1781) che condanna la rigida educazione imposta dalle madri sulle figlie costituì uno dei più noti scritti di formazione femminile del secolo. Questo tema venne ripreso in *Nature and Art* (1796) analizzando gli effetti dell'educazione e dei privilegi di genere e di classe sociale sul comportamento umano⁶⁰.

Per il teatro, cui elaborò una ventina di testi, va segnalata la commedia *Every One has his Fault*, messa in scena al *Coven Garden* nel 1793 dove l'autrice critica i matrimoni combinati e l'impossibilità delle donne di avere

⁵⁸ S. E. Case, *Feminism and Theatre*, op. cit., p.59.

⁵⁹ S. Villegas López, *Transgression and After: Fathers and Daughters in Susanna Centlivre's The Busybody*, Internet resource, Universidad De Huelva, 1997, p.143.

⁶⁰ Cfr., R. Baccolini, V. Fortunati, R. Zacchi (a cura di), *Il teatro e le donne. Forme drammatiche e tradizione al femminile nel teatro inglese*, op. cit., p. V. A. Lamarra, *Generi al femminile*, in F. Marengo (a cura di), *Storia della civiltà letteraria inglese*, op. cit., pp.192-194.

libertà di decisione sulla scelta del proprio coniuge. Queste affermazioni le causarono una serie di attacchi sul giornale conservatore *The True Briton* e il rischio di censura, ma grazie al supporto di alcuni colleghi, si assicurò la tenuta della commedia.

Per concludere va segnalata l'opera delle attrici e drammatruche Catherine Clive (1711-1785) e Mary Robinson (1757-1800). La prima scrisse numerose farse, da *Sketch of a Fine Lady's Rout* (1763) in cui schernì i costumi delle dame dell'alta società, a *The Rehearsal, or Bayes in Petticoats* (1750), nella quale ironizzò sul lavoro delle drammaturghe, mentre la seconda, denominata *the English Sappho* ebbe grandi riconoscimenti con la commedia sulle donne dal titolo *Nobody* rappresentata al *Drury Lane* nel 1794⁶¹. Mary Robinson viene ricordata per il trattato *A Letter to the Women of England on the Injustice of Mental Subordination* (1799) nel quale l'autrice condanna il ruolo assegnato alle donne e il divieto loro imposto di esporsi nello spazio pubblico, privilegio a lei concesso solamente in virtù della sua condizione di attrice⁶².

Il Settecento è senza dubbio il secolo in cui si affermarono le professioni femminili in campo letterario-artistico. Il successo di drammaturghe come Susannah Centlivre, Elizabeth Inchbald, Charlotte Cibber Charke unito alla fama delle attrici dell'epoca dimostra che le donne in teatro avevano raggiunto una popolarità tale da imporre le loro idee e la loro presenza sui palcoscenici di tutto il paese⁶³.

⁶¹ S. Richards, *The Rise of the English Actress*, op. cit., p.41.

⁶² Ivi, p.69. Sul finire del secolo è da segnalare l'opera della drammaturga Joanna Baillie (1762-1851) grande innovatrice nel campo dell'estetica e della poetica drammaturgica. Nel 1798 raggiunse la fama con la pubblicazione anonima della raccolta *Plays on the Passions* e nel 1810 Baillie vede rappresentata a Edimburgo quella che diventerà la sua opera teatrale più celebre, *The Family Legend*.

⁶³ Cfr., E. Howne, *The first English Actresses: Women and drama 1660-1700*, op. cit., p.16.

1.6.Ottocento. La difficile condizione delle attrici in età vittoriana e l'evoluzione di metà secolo.

In Inghilterra l'epoca vittoriana (1837-1901) fu un periodo di grande espansione commerciale ed industriale che portò ricchezza nelle classi più alte, ma aumentò il dislivello sociale e lo sfruttamento degli operai, dei bambini e delle donne nelle fabbriche. In risposta a questo divario nacquero i primi sindacati a tutela dei lavoratori (le *Trade Unions*) e si posero le basi per le grandi rivoluzioni sociali del laburismo, del socialismo e dei movimenti femminili.

Le battaglie suffragiste cominciarono nel 1866 con la prima petizione al voto in parlamento caldeggiata da Barbara Bodichon (1827-1891), la quale raccolse 1500 firme e le affidò al *liberal* John Stuart Mill (1806-1873) per discutere in parlamento le ragioni della *Women's Suffrage Committee*. Le donne inglesi ottennero il voto amministrativo nel 1894 e tre anni dopo, nel 1897, prese vita la *National Union of Women's Suffrage* fondata da Millicent Fawcett (1847-1929) che inaugurò una nuova campagna di propaganda per il suffragio politico legata ad altre tematiche (la parità salariale, l'istruzione paritaria e gratuita, le riforme sul diritto di famiglia, sull'aborto, sul divorzio).

Intanto sulle scene londinesi di metà Ottocento le interpreti femminili (come del resto tutti gli attori) non godevano di buona fama. Se la borghesia le identificava alle prostitute, il clero biasimava in particolare i ruoli *en travesti*, molto in voga all'epoca, per la loro oscenità e per il fatto che travalicavano i generi sessuali. A tutto ciò si associava il cosiddetto «pregiudizio anti-teatrale» presente nella letteratura e nella stampa

dell'epoca innescato dal popolare romanzo di Henry James (1843-1916) *The Tragic Muse* (1890) la cui protagonista era una spregiudicata attrice⁶⁴. Per i motivi di cui sopra, se una giovane desiderava intraprendere la carriera teatrale, a quell'epoca tra le poche professioni accessibili ad una borghese senza titolo di studio, i parenti vi si opponevano fermamente. Caso esemplare è quello di Helen Taylor (1831-1907), figlia dell'intellettuale femminista Harriet Taylor (1807-1858) e moglie di John Stuart Mill. Quando Helen nel 1856 decise di debuttare in teatro, i genitori le affiancarono un precettore che la vegliasse per la *tournée* e imposero che lei utilizzasse un nome d'arte perché non volevano che fosse riconosciuta⁶⁵. Verso la metà del secolo, grazie all'opera di capocomici quali Henry Irving e Squire Bancroft, che attirarono un nuovo pubblico borghese grazie all'innalzamento del prezzo del biglietto, all'anticipo nell'orario delle rappresentazioni e ad un repertorio più raffinato, la società inglese cominciò a rivalutare l'arte scenica. Nel 1842 su iniziativa dell'impresario del *Drury Lane* Charles Macready (1793-1873) venne vietata la pratica della prostituzione nei teatri e progressivamente si cambiò atteggiamento anche verso le attrici, tanto che a Frances Anne (Fanny) Kemble (1809-1893) venne addirittura attribuito il merito di diffondere, con la sua professione, l'ideale della donna inglese vittoriana⁶⁶.

⁶⁴ Cfr., J. Barish, *The Anti-theatrical Prejudice*, London, University of California Press, 1981, H. James, M. Ascari (a cura di), *La musa tragica*, Torino, Einaudi, 1996. Ringrazio il Professor Maurizio Ascari per i riferimenti.

⁶⁵ L'esperienza teatrale di Helen Taylor (in arte 'Mr Trevor') fu atipica: non fece mai amicizia con i colleghi, non frequentò il mondo dello spettacolo e dopo un breve periodo tornò a collaborare come segretaria del padre. In seguito fu coinvolta attivamente nella campagna suffragista. J. Holledge, *Innocent Flowers: Women in the Edwardian Theatre*, London, Virago, 1981, p.10.

⁶⁶ R. Mullini, R. Zacchi, *Introduzione allo studio del teatro inglese*, op. cit., p. 258. Fanny Klemble era figlia dell'attore e impresario Charles Kemble (1775-1854), fratello di Sarah Siddons e perciò apparteneva ad una grande dinastia di attori. La sua carriera fu breve: dopo i primi successi, negli anni '30 dell' Ottocento si trasferì negli Stati Uniti dove si dedicò alla scrittura e l'impegno sociale. Con il padre partecipò comunque a diverse *tournée* intercontinentali, le prime

1.6.1 La nuova sensibilità femminista delle attrici

Il fenomeno del divismo, che si impose in Europa a cavallo tra i due secoli grazie ad attrici del calibro di Eleonora Duse (1858-1924), Sarah Bernhardt (1844-1923), e in Inghilterra Ellen Terry (1847-1928) rese evidente che il mestiere teatrale era una delle rare professioni che poteva fornire alle donne indipendenza, notorietà, denaro. Laura Mariani fa notare, inoltre, la valenza emancipazionista di quest'attività artistica. Ad esempio intorno alla figura della Duse si coagulò il mito dell'artista e della donna moderna:

non schiava della casa né del ruolo materno, dedita all'arte e a se stessa, autonoma economicamente e libera sentimentalmente⁶⁷.

Diventare un' attrice divenne una prospettiva desiderabile per le giovani e lo dimostra il fatto che a metà secolo il numero delle interpreti teatrali in Gran Bretagna raddoppiò arrivando, nel 1901, a contare 6443 professioniste contro i 6044 interpreti maschili censiti lo stesso anno⁶⁸.

Nel 1867 alla cena annuale del *Royal General Theatrical Fund* l'attore, drammaturgo e impresario Dion Boucicault (1820-1890) sentenziò che il teatro era la sola professione che garantiva pari considerazione sociale e remunerazione alle donne e agli uomini⁶⁹. Questa affermazione, seppur è significativa per comprendere il valore che rivestiva il mestiere di attrice

dell'epoca.

⁶⁷ L. Mariani, *Il tempo delle attrici: emancipazionismo e teatro in Italia fra Ottocento e Novecento*, Bologna, Mongolfiera, 1991, p.10.

⁶⁸ A. Evain, *L'apparition des actrices professionnelles en Europe*, op. cit., p. 87.

⁶⁹ M. Pécastaing-Boissière, *Les actrices victoriennes: entre marginalité et conformisme*, Paris, l'Harmattan, 2003, p. 159. Va specificato che l'*equal pay* non veniva applicata alle comprimarie e alle giovani, le quali ricevevano il 30% se non addirittura il 50% di salario in meno rispetto ai colleghi maschi. Inoltre la domanda di impiego delle attrici superava di gran lunga la richiesta a causa degli esigui ruoli femminili negli spettacoli.

per una donna inglese in quel momento storico, era valida solo per le 'primedonne' dell'epoca vittoriana, attrici del calibro di Ellen Terry, l'indiscussa 'primadonna' delle scene inglesi. Essa va ricordata in particolare per le indimenticabili interpretazioni shakespeariane di Portia nel *The Merchant of Venice* (1875) e di Lady Macbeth nel *Macbeth* del 1888⁷⁰. Nell'ultima parte della sua vita insieme alla figlia Edith Craig (1869-1947), come si vedrà in seguito, supportò il movimento delle donne per il voto, partecipando a spettacoli, manifestazioni, conferenze.

Anche Mrs Patrick Campbell (1865-1940), altra rinomata interprete vittoriana supportò il movimento suffragista recitando per le leghe o scegliendo di interpretare nei teatri borghesi personaggi controversi e anticonformisti, che contribuivano ad offrire alle donne vittoriane un'immagine femminile più moderna ed emancipata.

Nel 1893 fu Paula in *The Second Mrs Tanqueray* e nel 1895 Agnes in *The Notorious Mrs. Ebbsmith* entrambe del drammaturgo Arthur Wing Pinero (1855-1934), mentre nel 1901 interpretò *Hedda Gabler* nel dramma omonimo di Henrik Ibsen (1828-1906). George Bernard Shaw (1856-1950) scrisse per lei il personaggio di Eliza Doolittle nel *Pygmalion* che debuttò all' *His Majesty* nel 1912.

Anche Janet Achurch, (1864-1916), apprezzata interprete shakespeariana e impresaria teatrale, si cimentò nei testi degli autori del nascente *New Drama*. Fu Nora Helmer in *Dolls'House* nel 1889 e nel 1896 produsse un secondo dramma dell'autore norvegese, *Little Eyolf* in cui recitò insieme a due colleghe con le quali condivideva gli ideali emancipazionisti, Patrick Campbell e Elizabeth Robins (1862-1952). Shaw scrisse per lei la

⁷⁰ S. Richards, *The Rise of the English Actress*, op. cit., p.107. Cfr., M.R. Booth, *Ellen Terry* in J. Stokes, M. R. Booth, S. Bassnett, *Tre attrici e il loro tempo*, Genova, Costa & Nolan, 1991, pp.89-163.

celeberrima commedia *Candida* (1898).

Florence Farr (1860-1917), attrice attivista nella futura lega delle attrici per il suffragio femminile, fu anche scrittrice e regista. Nel 1891 produsse *Rosmersholm*, il primo dramma di Ibsen rappresentato in Inghilterra, in cui interpretò il ruolo della protagonista, Rebecca West. In seguito strinse contatti con Oscar Wilde e con Bernard Shaw, che per lei compose *Widowers' Houses* (1892) e *Arms and the Man* (1894).

Elizabeth Robins fu un'importante esponente del pensiero politico delle donne di questo periodo. Scrittrice, attrice, giornalista, conferenziera, si impose all'attenzione del pubblico come una delle prime interpreti di Ibsen in Inghilterra, al quale dedicò una monografia dal titolo *Ibsen and the Actress* (1932)⁷¹. Robins viene ricordata dalla storia del teatro per aver scritto il primo testo suffragista, in forma di commedia realista, dal titolo *Votes for Women!* (1907), a cui è stato attribuito il merito di aver anticipato il repertorio del *Suffrage Drama* che verrà sviluppato all'interno della campagna di propaganda per il voto alle donne.

Infine va segnalato l'impegno suffragista e sociale di Fanny Brough (1854-1914) nella *Ladies' Theatrical Guild*, associazione nata nel 1891 per assistere le attrici bisognose. Brough ottenne successo con il personaggio di Kitty Warren in *Mrs. Warren's Profession* (1905) di George Bernard Shaw. Le attrici sopra citate mostrano la genesi di una nuova sensibilità politica e femminista delle artiste sul finire dell'età vittoriana ed in teatro si fecero portavoce di quelle esigenze che i nascenti movimenti emancipazioni e suffragisti stavano perseguendo attraverso le lotte per l'ottenimento dei diritti delle donne.

⁷¹ E. Robin, *Ibsen and the Actress*, London, Hogarth Essays, 1932.

1.6.2 Il *New Drama by Women* e l'influenza di Ibsen

Nell'ultimo ventennio dell'Ottocento la scena inglese vide emergere gli autori legati al *New Drama*, filone destinato a portare un radicale rinnovamento nella forma e nei contenuti della drammaturgia teatrale. Capostipite di questa corrente fu Henrik Ibsen i cui testi, che mettevano a nudo le ipocrisie della classe borghese e l'impossibilità umana di realizzare i propri ideali, crearono scandalo in tutta Europa. Al suo debutto in terra d'Albione, nel 1891, la commedia *Ghosts* fu definita dal critico conservatore Clement Scott del *Daily Telegraph*: «una fogna a cielo aperto».⁷²

Anche se Ibsen non si dichiarò mai femminista, la sua produzione si caratterizzò per aver messo al centro figure femminili che si scontravano con i limiti sociali, legali e psicologici imposti al loro genere⁷³. L'autore nordeuropeo in *Casa di bambola* (1879) presentò per la prima volta sulle scene una giovane protagonista, Nora, che, disillusa nei confronti del marito e delle false certezze su cui era stata costruita la loro vita borghese, sfida l'autorità patriarcale abbandonando la famiglia. Essa divenne il simbolo della ribellione di tutte le emancipazioniste di inizio Novecento e, come ci suggerisce Laura Mariani Nora rappresentò:

la sorella di quelle donne in carne e ossa, che tra fine Ottocento e Primo Novecento

⁷² M. D'Amico, *Dieci secoli di teatro inglese 970-1980*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1981, p. 334. Ibsen in Inghilterra ebbe anche diversi sostenitori, tra i quali il critico scozzese William Archer (1856-1924) che tradusse la maggior parte dei suoi testi e l'intellettuale femminista Eleanor Marx (1855-1898), figlia del filosofo Karl Marx (1818-1883), che nel 1884 organizzò la prima lettura in forma privata di *Doll's House* con lei stessa nella parte di Nora, il suo compagno, il chimico evolucionista Edward Aveling (1849-1898) in quella di Torvald e George Bernard Shaw in quella di Krogstad.

⁷³ F. Perrelli, *Introduzione a Ibsen*, Bari-Roma, Editori Laterza, 1998, p. 69.

assumono l'emancipazionismo e il femminismo principalmente come rifiuto della vecchia condizione, come ricerca di sé fuori dalle forme di identità transnazionali⁷⁴.

Le commedie di Ibsen crearono un seguito di sostenitrici sia nel pubblico che nelle artiste, le cosiddette *Ibsenites*,. Tra le attrici che si esposero per produrre, dirigere e organizzare gli spettacoli dell'autore norvegese figurano Janet Archurc, Florence Farr, Mrs Patrick Campbell, Marion Lea e Elizabeth Robins, tutte aderenti al movimento suffragista⁷⁵.

In Gran Bretagna il testimone di Ibsen fu preso da George Bernard Shaw che in sua difesa scrisse un *pamphlet* dal titolo *The Quintessence of Ibsenism* (1891) e in seguito compose una serie di commedie ispirate al suo repertorio femminista, tra le quali *Mrs Warren's Profession* (1893) e *Widowers' Houses* (1892)⁷⁶. Shaw in quegli anni si schierò apertamente a favore dei movimenti emancipazionisti dando supporto alla causa suffragista, denunciando l'alimentazione forzata inflitta dalle autorità alle attiviste, attaccando la dipendenza economica delle mogli e la pratica della prostituzione⁷⁷.

La studiosa americana Katherine Kelly afferma che accanto Ibsen, Shaw e gli altri autori del *New Drama* in quel momento storico vi furono numerose drammaturghe che produssero testi appartenenti al repertorio modernista, le quali risultano assenti dalla storia ufficiale del teatro. Nella sua antologia internazionale dedicata alle autrici del *Modern Drama By Women* Kelly presenta la biografia e l'opera di dodici aderenti alle correnti del *New*

⁷⁴ L. Mariani, *Il tempo delle attrici. Emancipazionismo in Italia fra Ottocento e Novecento*, op. cit., p.104.

⁷⁵ J. Holledge, *Innocent Flowers: Women in the Edwardian Theatre*, op. cit., p.27. Cfr. K. E. Kelly, *Modern Drama By Women, 1880s-1930s*, London, Routledge, 1996, p.1.

⁷⁶ G. B. Shaw, C. Castelli, T. Diambra, *La quintessenza dell'ibsenismo: illustrazione e commento dei drammi di Ibsen*. Milano, Monanni, 1928.

⁷⁷ Ivi, p.31.

Drama, tra le quali cita Elizabeth Robins⁷⁸.

Sotto lo pseudonimo di C.E. Raimond, Robins compose due *New Drama* destinati a creare forte scandalo nell'opinione pubblica, *The Mirkwater* (1890) che affrontava il tema dell'eutanasia e *Alan's Wife* (1893), composto a quattro mani con l'attrice Florence Bell (1851-1930), nel quale si narra la dolorosa vicenda di una madre che sopprime il figlio portatore di *handicap*. Un anno dopo il debutto di *Alan's Wife* la scena londinese vide il successo di altre due opere scritte da donne: *Mrs. Lessingham* di Lady Violet Greville (1842-1932) e *An Aristocratic Alliance*, di Constance Fletcher (1853-1938)⁷⁹. La prima autrice era una nobile appassionata di letteratura e fu una pioniera osservatrice sportiva, la seconda, accanto alla scrittura, si impegnò nel sociale come educatrice nei sobborghi londinesi.

Nel 1896 vi furono ancora dei debutti importanti di commedie scritte da donne: *A Mother of Three* (1863-1932) e *Matchmaker* di Clotilde Graves, quest'ultima in collaborazione con la suffragista Gertrude Kingston, e *Fedbury Junior* di Madeline Lucette Ryley (1859-1934)⁸⁰.

L'opera di Clotilde Graves si distinse per le tematiche impegnate dei suoi lavori, in particolare nei due romanzi *A Well-Meaning Woman* (1894) e *Between Two Thieves* (1914). Attrice, drammaturga e giornalista di successo, Graves, che firmava le commedie con lo pseudonimo Richard Dehan, era nota perché portava capelli corti, vestiva abiti maschili e

⁷⁸ Le dodici autrici presenti nell'antologia sono, oltre a Elizabeth Robins, la svedese Anne Charlotte Leffler Edgren (1849–1892), l'italiana Amelia Rosselli (1870-1954), la tedesca Elsa Bernstein (1866-1949), le francesi Marie Lenéru (1875-1918) e Rachilde, pseudonimo di Marguerite Eymery (1860-1953), l'argentina Alfonsina Storni (1892-1938), la finlandese Hella Wuolijoki (1886-1954), la giapponese Hasegawa Shiguré (1879-1941), la russa Zinaida Gippius (1869-1945) e le americane Djuna Barnes (1892-1982) e Marita Bonner (1899-1971). Cfr. K. E. Kelly, *Modern Drama By Women, 1880s-1930s*, op. cit.

⁷⁹ K. Powel, *Women and Victorian Theatre*, New York, Cambridge University Press, 1997, p. 78.

⁸⁰ K. Powel, *Cambridge Companion to Victorian and Edwardian Theatre*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2004, p.250.

fumava sigarette in pubblico. Con questa immagine voleva rifiutare il modello tradizionale di donna, imitando le *New Women* delle vignette del giornale satirico con il quale collaborava, il famoso *Punch*.

1.7 Periodo edoardiano: emancipazionismo e suffragismo

In Inghilterra la cosiddetta 'epoca edoardiana' (1901-1910) si distinse per ricchezza, agio, fasti artistici. La critica contemporanea ritiene che al re Edoardo VII (1841-1910), secondogenito della regina Vittoria si dovette un:

un rilevatissimo fattore che determinò l'aumento di stima di cui godette il teatro agli occhi della società⁸¹.

In effetti le scene londinesi di inizio Novecento pullulavano di spettacoli: dagli *sketches* musicali nelle sale *Music Hall*, alle recite dei classici, dalle commedie borghesi di William Somerset Maugham (1874-1965) e Henry Arthur Jones (1855-1934), al *New Drama* che era presentato all'*Independent Theatre Society* di Thomas Grein o al *Court Theatre* di J.E. Vedrenne (1867-1947).

Il regno di Edoardo VII fu anche un periodo di grandi trasformazioni sociali e politiche. Al primo ministro *liberal* Sir Hertz Campiello-Bannerman (1836-1908) succedette nel 1908 Herbert Henry Asquith (1852-1928), politico di idee riformiste. Fu lui che attuò numerose riforme, duramente contestate dalla Camera dei *Lords*, a tutela delle classi meno abbienti.

⁸¹ R. Mullini, R. Zacchi, *Introduzione allo studio del teatro inglese*, op. cit., p. 277.

Nonostante queste aperture, Asquith si dimostrò sempre contrario al voto alle donne e divenne l'acerrimo nemico dell'attivista Emmeline Pankhurst (1858-1928) la fondatrice, nel 1913, dell'associazione radicale *Women's Social and Political Union* (WSPU). Questa lega sposò la pratica del cosiddetto “*bad behavior*” avendo constatato che dopo trent'anni di attività i metodi di propaganda pacifica della *National Union of Women's Suffrage* non avevano sortito nessun effetto. Le attiviste della WSPU, per imporsi all'attenzione pubblica, si incatenarono davanti alla camera dei comuni, tirarono sassi alle finestre del parlamento, bruciarono cassette della posta, sfregiarono quadri alla *National Gallery*, organizzarono violente manifestazioni di massa. Le militanti furono spesso incarcerate e Christabel Pankhurst (1880-1958), figlia maggiore di Emmeline, fu mandata in esilio a Parigi per due anni, nel 1912 e nel 1913.

E' proprio nel contesto della più accesa battaglia suffragista che nacque il teatro femminista di propaganda al voto allo scopo di sostenere e divulgare le idee delle associazioni politiche delle donne.

1.7.1 Le attrici edoardiane tra arte e associazionismo

L'immagine collettiva dell'attrice-prostituta, retaggio vittoriano, in epoca edoardiana venne definitivamente superata grazie ad un deciso cambiamento di atteggiamento nei confronti degli attori da parte del clero, della borghesia, dell'opinione pubblica sancito dal cavalierato conferito all'attore Henry Irving.

Le interpreti teatrali di inizio secolo divennero particolarmente sensibili ai movimenti della propria corporazione e all'importanza delle battaglie

suffragiste perché, tramite il voto auspicavano di ottenere la parità in campo salariale, professionale e artistico.

Lena Ashwell (1872-1957), attrice e amministratrice suffragista, in un articolo edito dalla *Fabian Society* nel 1914 descriveva la difficile condizione delle attrici del suo tempo. Le piaghe che affliggevano il mestiere erano la mancanza di professionalità, le paghe insufficienti, i ruoli femminili brevi e poco significativi, le precarie condizioni igienico-sanitarie nei teatri e gli amministratori senza scrupoli che si approfittavano delle debuttanti⁸². Ma Ashwell segnalava anche i lati positivi che questa professione poteva offrire ad una donna: l'esperienza del lavoro, della vita fuori casa, del viaggio, dell'autonomia.

L'attrice e drammaturga Cicely Hamilton (1872-1952), cui ci si soffermerà ampiamente nei prossimi capitoli, scrive nella sua biografia che il periodo delle *tournées* teatrali fu estremamente importante per la sua formazione giovanile⁸³. Questa esperienza la mise in contatto con la sofferenza delle donne indigenti che vivevano nelle province e stimolò il suo futuro coinvolgimento nella politica dei diritti delle donne.

Stessa esperienza fu riportata da Kitty Marion (1871-1944) attrice e cantante, la quale rimase colpita in particolare dal dramma femminile delle gravidanze indesiderate. Marion nel 1908 aderì alla WSPU e poi all'*Actresses Franchise League* (AFL), fu incarcerata diverse volte e subì l'alimentazione forzata. Trasferitasi negli Stati Uniti, nel 1921 fondò a New York la prima clinica per il controllo delle nascite⁸⁴.

Irene Vanbrugh attrice diventata celebre nel 1895 per aver interpretato il

⁸² E. J. Morley, *Women Workers in Seven Professions; A Survey of Their Economic Conditions and Prospects*, London, G. Routledge & Sons, 1914, pp. 298-314.

⁸³ Cfr § 3.1.

⁸⁴ J. Holledge, *Innocent Flowers: Women in the Edwardian Theatre*, op. cit., pp.15-16.

ruolo di Gwendolen Fairfax al debutto di *The Importance of Being Earnest* di Oscar Wilde, fu suffragista, emancipazionista e socia dell'AFL. Insignita nel 1941 del titolo di DBE (*Dame Commander of the Order of the British Empire*) per il suo impegno nella formazione dei giovani, supportò per diversi anni la *Royal Academy of Dramatic Art*.

Tra le altre attrici coinvolte nella causa del voto femminile, vale la pena di citare almeno le fondatrici della lega delle attrici per il suffragio, Winifred Mayo (1870-1927), Sime Seruya (1876-1955) e Adeline Bourne (1863-1955), segretaria onoraria della lega fino al 1913.

Con lo scoppio della Prima Guerra mondiale le attrici dell'AFL sospesero l'impegno suffragista e si impegnarono al fronte per intrattenere le truppe, assistere i feriti negli ospedali, lavorare nelle biblioteche e nelle mense. Hamilton e Robins proposero attività teatrali ai soldati, Adeline Bourne e Winifred Mayo organizzarono la segreteria del *British Woman's Hospital*, Lena Ashwell formò la *Lena Ashwell Player* per dare spettacoli al fronte.

1.7.2 Le drammaturghe edoardiane e l'impegno

La drammaturgia delle numerose autrici edoardiane, riscoperta negli ultimi trent'anni grazie ad un attento lavoro della storiografia e della critica letteraria di genere, ha risentito dei forti cambiamenti sociali che il ruolo femminile stava vivendo in epoca edoardiana e si caratterizzò dalla centralità dell'elemento politico⁸⁵.

Se Edith Craig nel 1911 fondò la compagnia *Pioneer Players* allo scopo di mettere in scena spettacoli scritti da donne su tematiche femministe, altre

⁸⁵ K. Powel, *Cambridge Companion to Victorian and Edwardian Theatre*, op. cit., p. 245.

scrittrici predilessero nei loro testi i personaggi delle *New Women*. Lucy Clifford (1846-1929) mise al centro della *pièce A Woman Alone* (1898) una donna che rifiutava di seguire le rigide regole sociali, mentre Netta Syrett (1865-19639) in *The Finding of Nancy* (1902), che le costò il licenziamento dalla professione scolastica, narrò le vicende amorose della giovane Nancy e la sua ambivalenza verso la scelta del matrimonio. La scrittrice Edith Lyttelton (1865-1948) nella commedia di debutto, *Warp and Woof: A Drama in Three Acts* (1904) criticò, invece, le condizioni delle lavoratrici nelle sartorie,

Per ciò che riguarda la drammaturgia suffragista, che sarà ampiamente analizzata ne prossimi capitoli⁸⁶, vale la pena di segnalare la scrittrice Beatrice Harraden (1864-1936) per la satira *Lady Geraldine's Speech* (1909), la drammaturga di origine australiana Inez Bensusan (1871-1898) che scrisse, tra gli altri, *Perfect Ladies* (1909), *Nobody's Sweetheart* (1911) e *The Prodigal Passes* (1914) e Christopher St. John (1871-1960) che mise in scena diversi testi per la *Pioneer Players*, tra i quali la commedia *The First Actress* (1911).

Tra attrici che presero la penna, oltre alla già citata Bensusan, vanno menzionate Janette Steer e Rose Mathews⁸⁷. La prima compose il testo femminista *The Sphinx* (1914) per la WSPU, la seconda scrisse invece *The Parasites* (1908), una commedia che criticava gli agenti teatrali, e *The Smack* (1910), testo presentato ad una manifestazione suffragista al *Court Theatre*.

Infine sulla scrittura delle attrici è importante segnalare la produzione autobiografica, filone di successo in epoca edoardiana che ha avuto un

⁸⁶ Cfr. § 2.

⁸⁷ Su Janette Steer e Rose Mathews non si hanno precise informazioni biografiche.

grande valore per la ricostruzione dell'attività suffragista e l'impegno emancipazionista delle interpreti edoardiane. Tra la altre vanno menzionate l'autobiografia di Ellen Terry, *The Story of My Life* (1908), quella di Elizabeth Robins *Both Sides of the Curtains* (1940), e infine *Myself a Player* di Lena Ashwell (1936)⁸⁸.

⁸⁸ E. Terry, *The Story of My Life*, New York, Schocken Books, 1982, E. Robins, *Both Sides of the Curtain*, London, W. Heinemann, 1940. L. Ashwell, *Myself a Player*, London, M. Joseph, 1936. Altre importanti autobiografie sono: L. McCarthy, B. Shaw, *Myself and My Friends*, New York, E.P. Dutton, 1933. E. Moore, *Exits and Entrances*, London, Chapman & Hall, 1923.

CAPITOLO 2

Il suffragismo e l'*Actresses Franchise League*.

*If anyone had hinted to Lady Macbeth
that she was not the equal of her husband in courage and purpose,
there would have been trouble*

(Miss Campton, *Druly Lane*, 2 maggio 1913)

Nel periodo delle grandi lotte per il suffragio femminile che precedettero la Prima Guerra mondiale, in Inghilterra si affiancarono sulla scena politica tre grandi associazioni ispirate a differenti strategie d'azione: la moderata *National Union of Women's Suffrage Societies* (NUWSS) creata da Millicent Fawcett nel 1897 e le più radicali *Women's Social and Political Union* (WSPU) e *Women's Freedom League* (WFL), fondate rispettivamente da Emmeline Pankhurst nel 1903 e da Charlotte Despard nel 1907. Ad esse si unirono numerose organizzazioni minori che rivendicavano il diritto al voto per le donne. Questi gruppi, legati da motivazioni di tipo professionale, sociale, politico o religioso e, anche se numericamente più modesti rispetto alle associazioni sopra citate, giocarono un ruolo rilevante nella grande campagna suffragista britannica.

Le lavoratrici delle arti visive (pittrici, disegnatrici, fumettiste) furono le prime a creare nel 1907 una lega, l'*Artists' Suffrage League*, a cui seguì due anni dopo la creazione di un gruppo, il *Suffrage Atelier*⁸⁹. Le due

⁸⁹ Il *Suffrage Atelier* si definiva «*An Arts and Crafts Society Working for the Enfranchisement of Women*» e aveva lo scopo di incoraggiare il lavoro degli artisti non professionisti, a cui veniva pagata

associazioni avevano come obiettivo l'affermazione di un'immagine più gradevole e rassicurante dell'estetica suffragista, la quale veniva divulgata sulle cartoline di propaganda, sui cartelloni che decoravano i carri nelle manifestazioni, sugli standardi e nelle bandiere esposte nei comizi.

Alle artiste seguirono le scrittrici. Nel giugno del 1908 nacque la *Women Writers' Suffrage League* (WWSL), associazione sorta con lo scopo di sensibilizzare l'opinione pubblica verso la problematica del voto alle donne tramite la scrittura di articoli, testi teatrali, volantini, opuscoli informativi⁹⁰. Alla fine dello stesso anno anche le attrici presero parte attiva ai vari movimenti emancipazionisti.

L'8 dicembre 1908 si inaugurò l'*Actresses' Franchise League* (AFL), la lega delle interpreti teatrali, con l'obiettivo di sensibilizzare gli attori alla causa suffragista e di favorire la messa in scena testi di propaganda. Rispetto alle altre organizzazioni, l' AFL rivestì un ruolo importante nella campagna di lotta per il voto perché coinvolse molte note attrici del periodo. In questo modo si impose all'attenzione pubblica una nuova immagine delle suffragette legata alla bellezza e alla femminilità, che contrastava con lo stereotipo dell'attivista poco attraente e fisicamente asessuata⁹¹.

L'idea di chiamare a raccolta le attrici venne a due interpreti non

una piccola percentuale per ogni prodotto realizzato. L'associazione faceva parte della corrente socialista *Arts and Craft* che fu ispirata da William Morris sul finire dell'Ottocento. Il movimento si basava sul principio della ricomposizione fra produttore e prodotto e sulla critica ai manufatti industriali. R. Gandolfi, *La prima regista. Edith Craig, fra rivoluzione della scena e cultura delle donne*, Roma, Bulzoni Editore, 2003, p. 122. Sull'estetica suffragista si rimanda al testo di Lisa Tickner, L. Tickner, *The spectacle of women: Imagery of the suffrage campaign, 1907-1914*, Chicago, Chatto and Windus, 1987.

⁹⁰ La *Women Writers' Suffrage League* (WWSL) è stata fondata da Cicely Hamilton e Bessie Hatton. Aderirono all'organizzazione Elizabeth Robins, primo presidente, Edith Craig, Sara Grand, May Sinclair, Olive Schreiner, Charlotte Despard, Beatrice Harraden, e due scrittori, Israel Zangwill e Laurence Housman, ammessi come soci onorari. La WWSL lavorò a stretto contatto con Inez Bensusan, la responsabile il *Play Department* dell'AFL, che ha curato la raccolta, la scrittura e la pubblicazione dei testi.

⁹¹ C. Hirshfield, *The Actresses Franchise League and The Campaign for Women's Suffrage 1908-1914* in «Theatre Research International», vol. X, n. 2, 1985, p. 130. Cfr. immagine 3p.179.

particolarmente conosciute, ma già attive nella WSPU, Sime Seruya Winifred Mayo⁹². Entrambe erano convinte che la notorietà delle altre colleghe avrebbe dato maggiore visibilità al movimento suffragista. Scelsero quindi di coinvolgere le attrici più celebri e, al fine di ottenere maggiori consensi, di optare verso la neutralità nelle tattiche di propaganda. L'AFL non nasceva dunque con un orientamento politico definito, giacché poteva aderire sia alle manifestazioni dei gruppi più moderati della NUWSS, sia a quelli più radicali della WSPU o della WFL. Inoltre, a differenza di molte associazioni suffragiste che puntavano allo scontro politico, la lega delle attrici si diede come priorità la sensibilizzazione della collettività teatrale e del pubblico alla lotta per il voto alle donne.

Le tre finalità dell' AFL furono sancite nello statuto e formulate nel seguente modo:

- A) Convincere i membri della comunità teatrale sulla necessità del suffragio femminile;
- B) Lavorare per ottenere il voto per le donne attraverso riunioni di propaganda, vendita di testi, organizzazione di spettacoli suffragisti, conferenze;
- C) Fornire assistenza alle leghe⁹³.

Al primo incontro della lega, che non escludeva la partecipazione maschile, accorsero 400 attrici e il numero delle iscritte aumentò costantemente nel corso degli anni fino a raggiungere 700 nel 1912 e 901 nel 1913. Si può

⁹² Le due attrici sono già state nominate nel precedente capitolo alla p. 62. Winifred Mayo aveva recitato nella compagnia diremmo oggi 'di ricerca' *Play Actors*, e si era poi associata alla *National Political League* (NPL), un'associazione fondata nel 1911 da Mary Adelaide Broadhurst allo scopo di attuare riforme sociali e politiche. Sime Seruya (1876-1955), invece, era nata a Lisbona e aveva cominciato la carriera di attrice in Portogallo. Nel 1906 si era trasferita a Londra, dove iniziò il suo impegno politico. Fu anche tra le fondatrici dell'AFL e della WFL.

⁹³ R. Gandolfi, *La prima regista. Edith Craig, fra rivoluzione della scena e cultura delle donne*, op. cit., pp. 160-161 e nota 109.

ipotizzare che questa straordinaria partecipazione derivasse da specifici fattori sociali e culturali. All'inizio del XX secolo, le attrici facevano parte delle poche categorie di donne presenti nel mondo del lavoro ed erano ben consapevoli dell'assenza di parità e di uguali diritti nelle leggi che governavano il mercato. La conquista del voto per loro rappresentava uno strumento necessario al fine di poter ottenere una parità salariale. Inoltre la consapevolezza dei tanti torti subiti dalle donne le rendeva intolleranti alle immagini di femminilità presenti nei testi commerciali degli *actor's manager*. Lavorare con le altre donne, come sarebbe accaduto in seguito con la politica del piccolo gruppo, diede alle attrici una dimensione nuova che la scrittura di testi per la causa avrebbe reso evidente⁹⁴.

La direzione politica dell'AFL era demandata a due organi principali, la presidenza e l'*Executive Committee*, i quali decidevano sulle azioni di propaganda, mentre la gestione delle attività quotidiane era riservata ad un gruppo ristretto di attiviste particolarmente impegnate nel movimento. Tra queste va segnalata l'opera della fondatrice Winifred Mayo, che fino al 1913 ebbe in carico la segreteria della lega e di Inez Bensusan, che dal 1911 fu alla guida del *Play Department*, struttura creata allo scopo di produrre e diffondere testi emancipazionisti. Nel 1913 Bensusan istituì la *Women's Company* una compagnia stabile formata da sole donne che proponeva i testi composti dalla lega delle attrici e, sempre lo stesso anno, produsse e interpretò il primo film suffragista, *True Womanhood*⁹⁵.

Collaborarono con particolare impegno all' *Executive Committee* Lena

⁹⁴ Ivi, p. 108.

Julie Holledge ha dedicato un intero capitolo alle condizioni di vita e al coinvolgimento politico di alcune attrici vittoriane ed edoardiane. J. Holledge, *Innocent Flowers: Women in the Edwardian Theatre*, op. cit., pp. 7-46.

⁹⁵ Ivi., pp 81-82.

Ashwell, Lillah McCarthy (1875-1960), entrambe con la carica di vice presidenti dell'AFL e le sorelle Decima e Eva Moore (1878-1955). Ellen Terry e la figlia Edith Craig, scenografa e regista, furono presenze importanti per l'associazione, insieme con la nota attrice Magde Kendal (1848-1935).

Grande popolarità diede poi all'associazione Maud Arncliffe Sennet (1862-1936) (in arte Mary Kingsley), *speaker* e scrittrice di *pamphlet*, introdotta nell'*Executive Committee* da Winifred Mayo.

Tra le aderenti dell'AFL vanno ricordate Maud Arncliffe Sennet (1862-1936), una delle fondatrici, Cicely Hamilton, Elizabeth Robins e Christopher St. John (pseudonimo di Christabel Marshal), attive anche nella lega delle scrittrici, Gertrude Elliott (1874-1950), che coinvolse nell'attività politica il marito drammaturgo Johnston Forbes-Robertson, e infine le celebri interpreti dell'epoca Lillie Langry (1853-1929), Nina Boucicault (1867-1950), May Whitty (1875-1960), Irene e Violet Vanbrugh (1867-1942)⁹⁶.

2.1 I sette anni di attività suffragista (1908-1914)

Nel 1908 la campagna suffragista era in pieno sviluppo. A maggio il neo primo ministro Herbert Henry Asquit si dichiarò contrario al suffragio femminile spingendo la WSPU ad organizzare una delle più grandi manifestazioni di massa, il *Midsummer's Day*, con sette cortei che confluirono su *Hyde Park*. Fu alla fine dell'anno, nel dicembre del 1908,

⁹⁶ C. Hirshfield, *The Actresses Franchise League and The Campaign for Women's Suffrage 1908-1914*, op. cit., p. 151 e S. Stowell, *A Stage of their Own. Feminist Playwrights in the Suffrage Era*, Manchester, Manchester University Press, 1992, p. 41. Cfr., § 1.7.2 e § 3.

che si tenne la riunione inaugurale della lega delle attrici inglesi per il suffragio femminile.

Il 1909 fu un anno di grande attività per l' AFL, la relazione annuale registrò ben 21 spettacoli musicali e teatrali a Londra e nelle provincie circostanti⁹⁷. In primavera, quando la WFL organizzò nel quartiere di *Westminster* la manifestazione *Green, White and Gold Fair* per festeggiare il rilascio di alcune suffragiste, l'evento fu diretto da Edith Craig e da Lena Ashwell dell'AF⁹⁸. Tra gli altri furono proposti l'atto unico in forma di farsa *How The Vote Was* di Cicely Hamilton e Christopher St. John (con Ellen Terry nel ruolo principale) e i quadri viventi *Tableaux of Famous Women* e *Waxworks* con la regia Edith Craig. In maggio, la lega aderì alla *Votes for Women Exhibition*, una festa suffragista organizzata dalla WSPU al *Prince's Skating Rink*. Nell'occasione le attrici presentarono diverse esibizioni tra monologhi, atti unici, canzoni, balletti riuscendo a raccogliere 369,19 sterline, una cifra enorme per l'epoca⁹⁹. Furono presentati *Lady Geraldine's Spheech* di Beatrice Harraden, storia di una conversione alla causa suffragista e *Jim's Leg* di L. S. Phibb, monologo che racconta come un'ironica operaia fosse riuscita a convertire il marito riluttante al voto alle donne. Il 9 novembre del 1909 allo *Scala Theatre*, l'AFL e la WWSL organizzarono una *matinée* con un programma di intrattenimenti musicali, recitazioni di poesie, danze e *short play* tra i quali lo spiritoso atto unico *The Pot and the Kettle* di Cicely Hamilton e Christopher St. John e quello

⁹⁷ R. Gandolfi, *La prima regista. Edith Craig, fra rivoluzione della scena e cultura delle donne*, op. cit., p. 167 nota 124.

⁹⁸ Edith Craig iniziò la professione registica con il teatro suffragista. Poliedrica figura (fu costumista, scenografa, musicista, attrice), nel 1911 fondò la compagnia *Pioneer Players* interamente gestita da donne che avrà vita fino al 1920. Alla regista è dedicato il testo di Roberta Gandolfi, *La prima regista. Edith Craig, fra rivoluzione della scena e cultura delle donne*, op. cit., e quello di Katharine Cockin, K. Cockin, *Edith Craig (1869-1947): Dramatic Lives*, London, Cassell, 1998.

⁹⁹ J. Holledge, *Innocent Flowers: Women in the Edwardian Theatre*, op. cit., p 63.

che diventerà il più popolare spettacolo suffragista: *A Pageant of Great Women* di Cicely Hamilton¹⁰⁰.

Nel 1910 la lega propose a membri e simpatizzanti degli incontri a tema con cadenza mensile presso il noto locale di Londra *Criterion*. Le conferenze vertevano su diversi argomenti: rapporti tra filosofia cinese e emancipazione femminile, conseguenze sulle donne della *Poor Law*, analisi della condizione delle donne francesi nel sedicesimo secolo, le attrici al tempo di Molière, le lavoratrici nella società moderna¹⁰¹. Le conferenze rappresentarono dei preziosi momenti di confronto, di riflessione e di scambio tra le artiste. Lo stesso anno quattro rappresentati dell' AFL (Mayo, Ashwell, Moore e Arncliffe-Sennet) accompagnarono una delegazione di suffragiste in parlamento per discutere sulla *Conciliation Bill*, una proposta di legge (bocciata nel 1912) che concedeva il voto ad alcune categorie di donne, le casalinghe e le lavoratrici di ceto alto. L'esito dell'incontro, al quale era presente anche H. H. Asquith e il deputato liberale David Lloyd George, fu la disponibilità del governo ad inserire emendamenti a favore delle donne nella nuova riforma elettorale.

L'anno seguente Inez Bensusan si espresse a favore di un repertorio della lega delle attrici più politico nel quale emergeva come prioritario il tema del voto .

Due testi furono prodotti in risposta alle richieste di cui si era fatta interprete Bensusan, *The Maid and the Magistrate* di Graham Moffat, che fu rappresentato il 27 febbraio 1911 per la *Women Sanitary Inspectors* e la *Health Visitors Suffrage*, e il dialogo di Evelyn Glover *A Chat with Mrs*

¹⁰⁰ Cfr. § 4.2. S. Stowell, *A Stage of their Own. Feminist Playwrights in the Suffrage Era*, op. cit., p. 67 nota 1. Nel corso della *matinée* si rappresentarono anche *Master* di Gertrude Mouillet e *The Outcast* di Beatrice Harraden e Bessie Hatton.

¹⁰¹ J. Holledge, *Innocent Flowers: Women in the Edwardian Theatre*, op. cit., p. 76.

Chicky che fu proposto all' *International Suffrage Fair* il 13 novembre¹⁰².

Nell'aprile del 1911 l'*Actresses Franchise League* realizzò la sua prima festa suffragista presso la *Bow Bath Hall*: invitò due attiviste del movimento laburista, Miss Brackenbury e Mrs Lansbury, a inaugurare i lavori e propose al pubblico canti e recite. Il 17 giugno dello stesso anno il gruppo partecipò alla grande manifestazione indetta dalla WSPU *Women's Coronation Procession*; il primo appuntamento pubblico per le attrici¹⁰³. Insieme a quarantamila donne le artiste marciarono in una grande e festosa processione, aperta dall'attivista Marjorie Annan Bryce in abiti di Giovanna d'Arco, con armatura argentata e in sella a un cavallo, cui seguirono vari cortei: le studentesse universitarie, le lavoratrici, le detenute politiche e le donne famose nella storia. La lega delle attrici riscosse grande successo tra le manifestanti, grazie alla scenografia curata da Winifred Mayo, che aveva istruito le partecipanti sui colori degli abiti, dei cappelli, degli ombrelli. Il *Sunday Times* scrisse che le attrici dell'AFL erano: «*the most smarty gowned of all the processionists and made a charming little company*»¹⁰⁴.

Nel 1912 il *Play Department* produsse una straordinaria varietà di concerti

¹⁰² *The Maid e the Magistrate* è la storia di un romantico incontro ad una festa serale tra un' attivista e un magistrato, il quale, a sua insaputa, dovrà decidere sul processo nel quale la donna è coinvolta. *A Chat with Mrs Chicky* si basa, invece, sul confronto tra due donne di classi sociali e di idee differenti: una lavora e desidera il voto, l'altra è un' agiata casalinga antisuffragista. J. Holledge, *Innocent Flowers: Women in the Edwardian Theatre*, op. cit., pp. 86-87.

Il *Play Department* tra il 1912 e il 1914 organizzò diciannove spettacoli. Una gran parte di questi furono repliche di *A Chat with Mrs Chicky* di Evelyn Glover. Questo successo va attribuito, secondo Holledge, alla facilità della messa in scena del dialogo (con due soli personaggi), alla chiarezza del testo e al fatto che la drammaturga è una donna.

¹⁰³ Cfr. immagine 1 e 2 p. 178.

¹⁰⁴ C. Hirshfield, *The Actresses Franchise League and The Campaign for Women's Suffrage 1908-1914*, op. cit., p. 135. L'eleganza delle attrici, che vestivano con gli stessi colori delle tinte dello stendardo, era già stata apprezzata dalla stampa in una marcia nel marzo dello stesso anno, dove il giornale conservatore *Daily Express* non mancò di sottolineare il contrasto tra le lavoratrici, in abiti sudati, poveri e cappelli ormai fuori moda e la sezione delle attrici, a parer loro le migliori vestite del *pageant*. Si è già detto che questa attenzione all'estetica delle attrici da parte della stampa, seppur apparentemente frivola, aiutò ad allontanare l'idea negativa dell'attivista scialba, poco curata e mascolina. S. Stowell, *A Stage of their Own. Feminist Playwrights in the Suffrage Era*, op. cit., p. 41.

e spettacoli per la NUWSS, la WSPU, la *Conservative and Unionist Women's Franchise Association*, la *Women's Liberal Federation* e l'*International Suffrage Shop*, mentre l'*Executive Committee* dell' AFL era impegnata in una campagna parlamentare che sfociò, l'anno seguente, in una petizione diretta all'*House of Commons*¹⁰⁵. Anche se non mancarono le richieste dei circoli simpatizzanti verso la causa, il momento di particolare tensione tra il governo e le suffragette ebbe come conseguenza la temporanea perdita di consenso da parte del pubblico. Henry Robert Arncliffe-Sennet registrò infatti un'insolita ostilità al debutto della sua opera suffragista, *Helping the Cause*, nel marzo del 1912 nonostante la protagonista, Mrs Langry, fosse un'attrice apprezzata¹⁰⁶.

Nel 1913 l'AFL rilanciò l'attività della lega inaugurando la *Women's Company*, compagnia di attrici guidata da Inez Bensusan, con due testi stranieri *En Hanske* del norvegese Bjornstjerne Bjornson e *La femme seule* del francese Eugène Brieux. Grazie ad un'accurata prevendita il riscontro finanziario fu strepitoso: in una sola settimana si raccolsero 522 sterline¹⁰⁷. Nel giugno dell'anno seguente l'AFL mise in scena per la WWSL l'ultimo spettacolo, un *pageant* sulle donne famose di ogni tempo¹⁰⁸.

Con lo scoppio della Grande Guerra la lega delle attrici sospese la

¹⁰⁵ La *Conservative and Unionist Women's Franchise Association* era la terza maggiore organizzazione suffragista, includeva le donne del partito conservatore e venne formata nel 1908 dalle aderenti della *National Union of Women's Suffrage Societies*. La *Women's Liberal Federation* era invece un'organizzazione che faceva parte del *Liberal Party*.

L'*International Suffrage Shop* era invece la libreria femminista che aperta da Sime Seruya nel 1910. Includeva testi per bambini, libri di narrativa, letteratura e arte, saggi su questioni sociali, *posters* delle società suffragiste, e giornali internazionali. Negli spazio si organizzavano anche incontri a tema. E. Crawford, *The Women's Suffrage Movement: A Reference Guide, 1866-1928*, London, Routledge, 2001.

¹⁰⁶ C. Hirshfield, *The Actresses Franchise League and The Campaign for Women's Suffrage 1908-1914*, op. cit., pp. 139-140.

¹⁰⁷ J. Holledge, *Innocent Flowers: Women in the Edwardian Theatre*, op. cit., p. 93.

¹⁰⁸ Cfr. § 2.4.3.

campagna suffragista per aderire alla *Women's Emergency Corps* (WEC) insieme alla WFL e alla *Tax Resisters' League*¹⁰⁹. La scelta di mettere da parte l'impegno suffragista per sostenere la patria nel conflitto bellico mondiale non fu unanime all'interno del movimento per il voto alle donne. Se infatti Emmeline e Chrystabel Pankurst, insieme alla maggioranza delle attiviste, sostenevano che era necessario sostenere l'Inghilterra durante il conflitto perché non si poteva sperare di ottenere il voto senza il possesso di una patria solida e stabile, al contrario, la figlia Sylvia scelse la linea pacifista opponendosi pubblicamente alla posizione della madre e della sorella.

Anche all'interno della lega delle attrici non vi era accordo unanime e alcune artiste erano contrarie a cambiare il nome e la missione con la quale era nata l'associazione, ma alla fine l' *Executive Committee* optò per dedicarsi esclusivamente al sostegno della patria nel conflitto bellico¹¹⁰. L'attrice Gertrude Kingston offrì gli uffici del *Little Theatre* come luogo di incontro, punto di raccolta di cibo e abiti usati. Inoltre le artiste dell' AFL organizzarono spettacoli per raccimolare fondi da destinare ai feriti di guerra. Lena Ashwell, Eva Moore e Cicely Hamilton partirono per il fronte e lavorarono negli ospedali da campo, offrendo svago ai soldati attraverso l'organizzazione di spettacoli. Proposero un repertorio formato da scene comiche tratte da Shakespeare, Barrie, Sheridan, Shaw e letture di poesie eroiche. Dai testi suffragisti dell' AFL ripresero una sola *pièce*, il

¹⁰⁹ La *Women's Tax Resistance League*, attiva dal 1909 al 1918, fu un gruppo associato alla *Women's Freedom League* che decise, come forma di protesta, di astenersi nel pagare le tasse allo stato finché le donne non avessero ottenuto il voto.

¹¹⁰ Mrs Arncliffe-Sennet, ad esempio, non era d'accordo di cambiare il nome della lega e propose la sigla '*Actresses Franchise League War Committee*', ma l'idea non fu accolta. C. Hirshfield, *The Actresses Franchise League and The Campaign for Women's Suffrage 1908-1914*, op. cit., p. 148.

melodramma *The Twelve Pound Look* di James Matthew Barrie¹¹¹.

La straordinaria attività delle artiste, unita all'impegno delle donne partite al fronte in veste di infermiere, volontarie, personale medico, o di quelle rimaste in patria ad assistere i feriti di guerra, raccogliere fondi e sostituire gli uomini nelle loro mansioni tradizionali, produsse un mutamento nell'opinione pubblica, tanto che nel 1918 il governo inglese concesse il diritto di voto alle donne sopra i trent'anni¹¹².

2.2 L'AFL e le organizzazioni politiche suffragiste

Sebbene l'*Actresses Franchise League* avesse dichiarato nell'incontro inaugurale di aver adottato un orientamento neutrale, di fatto la maggioranza delle appartenenti era più attratta dai metodi militanti dell'WSPU e della WFL piuttosto che dalla sobrie dimostrazioni di propaganda della NUWSS. Winifred Mayo, Maud Arcnccliffe-Sennet, Eva Moore e Lena Ashwell, ad esempio, erano da tempo coinvolte nelle azioni politiche della WSPU (le ultime due testimoniarono in favore delle Pankhurst nel processo alla corte della Corona) mentre Irene Vanbrugh e Adeline Bourne avevano idee più moderate e biasimavano le azioni violente delle suffragette.

La prima grande crisi tra queste due fazioni interne alla lega scaturì ad un incontro al *Drury Lane* nel 1909, dopo il quale un gruppo di socie, tra cui Vanbrugh, si dimisero dalle cariche ufficiali¹¹³.

¹¹¹ *The Twelve Pound Look* è la storia di un incontro casuale, dopo diversi anni, tra Harry e la sua prima moglie Kate. Questo breve dialogo servirà a far prendere consapevolezza alla consorte attuale di Mr. Sims sull'egoismo del marito e sull'infelicità che l'attende.

¹¹² Solo nel 1928 il diritto di voto venne esteso a tutte le donne inglesi maggiorenni.

¹¹³ J. Holledge, *Innocent Flowers: Women in the Edwardian Theatre*, op. cit., pp. 53-54.

La lega delle attrici da quel momento, pur continuando a proporre spettacoli per la NUWSS, compose una serie di testi che esplicitamente si rifacevano alla tattiche interventiste delle Pankhurst. *Physical Force* di Cecil Armstrong, ad esempio, andato in scena il 15 dicembre 1911 va segnalato per i suoi scopi apertamente belligeranti. Il testo insegnava alcune mosse di autodifesa che dovevano essere utilizzate dalle attiviste per contrastare la polizia.

Riguardo all'attività politica più radicale fuori dal palcoscenico, le attrici, per aiutare a nascondere le militanti ricercate al momento del temporaneo rilascio dal cosiddetto *Cat and Mouse Act*, fornirono alle suffragette dei travestimenti¹¹⁴.

Nel 1913 l'*Actresses Franchise League* riacquistò gli orientamenti neutrali originari a causa del fatto che Winifred Mayo, la storica fondatrice, lasciò la segreteria ad Adeline Bourne, di idee costituzionaliste e legata alla NUWSS. D'altra parte lo stile autoritario di Emmeline Pankhurst aveva già provocato il distacco dalla WSPU di Cicely Hamilton, Edith Craig, Chris St John e Sime Seruya, che si erano iscritte alla più democratica *Women's Freedom League*¹¹⁵.

Il 22 aprile 1913 Gertrude Elliott presentò una petizione a favore dell'uguaglianza dei sessi rivolta alla *House of Commons* per la quale

¹¹⁴ La studiosa Antonia Raeburg in *Militant Suffragettes* riporta il divertente racconto del camuffamento in corista (con parrucca e abito dorato) della suffragetta Grace Roe ad opera delle attrici dell'AFL. Il racconto della suffragetta è contenuto in A. Raeburn, *Militant Suffragettes*, Londra, Michael Joseph, 1973, p. 214.

The Prisoners Temporary Discharge for Ill Health (conosciuto come il *Cat and Mouse Act*) si riferiva all'atto parlamentare del 1913 sostenuto dal ministro Herbert Henry Asquith che sanciva il rilascio temporaneo delle suffragiste dalla prigione per cause di salute e il loro rientro immediato una volta riprese le forze.

¹¹⁵ L'AFL non risparmiò il supporto alla WFL. In particolare Edith Craig, attrice e regista, nel 1909 organizzò per loro la sagra suffragista *Green, White and Gold Fair* e un tour nelle sedi locali della WFL del *Pageant of Great Women*. R. Gandolfi, *La prima regista. Edith Craig, fra rivoluzione della scena e cultura delle donne*, op. cit., pp. 152-159. Cfr. § 4.2.

raccolse 100.000 firme, coinvolgendo 31 associazioni. Questa straordinaria adesione mostrò il ruolo di rilievo dell' AFL nella campagna suffragista e la potente forza politica che aveva acquisito all'interno del movimento¹¹⁶.

Va specificato che, a parte alcuni casi, come quelli di Sime Seruya, Winifred Mayo, Kitty Marion messe in prigione per atti vandalici e la vicenda di Maud Arncliffe-Sennet che fu ricoverata dopo gli scontri del *Black Friday* nel 1910, le attrici nel corso dei sette anni di attività non parteciparono quasi mai alle azioni violente delle suffragette¹¹⁷. Le artiste avevano timore di compromettere la loro carriera perché anche una sola notte in cella portava ad una recita mancata, con conseguente rescissione del contratto e biasimo dell'opinione pubblica. Così, quando la propaganda diventava troppo pericolosa, preferivano optare per più pacifici metodi persuasione¹¹⁸.

2.3 Il teatro suffragista delle attrici

In un primo momento alle attrici venne chiesto di parlare ai comizi di propaganda, perché l'arte oratoria non era un'abilità comune per una donna

¹¹⁶ C. Hirshfield, *The Actresses Franchise League and The Campaign for Women's Suffrage 1908-1914*, op. cit., p. 141.

¹¹⁷ V. Gardner, *Sketches from the Actresses' Franchise League*, Nottingham, Dept. of English, 1985, p.14. La vicenda di Kitty Marion è descritta da Julie Holledge in J. Holledge, *Innocent Flowers: Women in the Edwardian Theatre*, op. cit., pp. 56-59. Riguardo al *Black Friday*, l'episodio avvenne il 18 novembre 1910. Il ministro Asquith in parlamento aveva rifiutato la lettura della *Conciliation Bill* e 300 militanti della WSPU reagirono alla notizia caricando la polizia, che rispose malmenando e ferendo circa 200 di loro. Fu il primo caso di abusi fisici di poliziotti a scapito delle suffragette e creò un notevole scandalo nell'opinione pubblica inglese.

¹¹⁸ A dimostrazione del fatto che la lega delle attrici non amava le posizioni più radicali, nel 1913 l'associazione si staccò apertamente dalla WSPU. In quel periodo l'associazione militante aveva inaugurato una politica estrema e separatista seguendo le indicazioni di Christabel Pankhurst, la quale in aveva dichiarato che il 70% degli uomini era infetto da malattie veneree e che bisognava di seguire il motto '*Votes for Women and Chastity for Men*'. Per esprimere il proprio dissenso, l'AFL consolidò i contatti con l' associazione militante maschile *Men's League for Women's Suffrage* e si affiancò alla politica meno estremista della NUWSS. J. Holledge, *Innocent Flowers: Women in the Edwardian Theatre*, op. cit., pp. 57-59 e p. 92.

dell'età edoardiana e le organizzatrici faticavano a trovare conferenziere in grado di tenere viva l'attenzione dell'uditorio. Le interpreti si distinsero ben presto tra le maggiori *speakers* del movimento suffragista (in particolare Cicely Hamilton, Lena Ashwell, Gertrude Elliot, May Whytty, Lydia Yavaroska e Eva Moore), e cominciarono a dare corsi di elocuzione alle militanti¹¹⁹.

L'idea di un teatro suffragista si affermò soltanto più tardi e non fu un'idea originale dell'AFL. Julie Holledge ricorda che la pratica di rompere la monotonia dei *meetings* politici con lettura di poesie, danze o canti era già in uso nelle sagre politiche del XIX secolo¹²⁰. Nei *meetings* suffragisti erano molto apprezzati i *suffrage poems*, poesie in rima sui temi della propaganda, come *Woman This and Woman That* di Laurence Housman, un testo particolarmente noto nella versione recitata dall'attrice Decima Moore o il fortunato *Prologue* di Israel Zangwill, in cui l'autore, sostenendo la causa delle donne, auspicava che entrambi i sessi potessero un giorno lavorare insieme per creare un mondo migliore.

Per dare seguito alla crescente richiesta di poesie e di *pamphlet*, le attrici e le drammaturghe cominciarono a scrivere brevi pezzi di teatro. Prima si cimentarono in atti unici in forma di monologo, con semplici trame le cui protagoniste erano spesso delle suffragette che raccontavano la conversione del proprio marito o di un'amica¹²¹. In seguito composero dialoghi più

¹¹⁹ Ivi, p. 59.

¹²⁰ Christabel Pankhurst ricorda che da bambina danzava all' *Independent Labour Party*, mentre la madre si prestava a suonare interludi musicali per gli incontri della *Women's Franchise League*. Alle canzoni popolari venivano cambiate le parole, come accadeva sovente per la popolare *John Brown's Body*, che subì diverse versioni. J. Holledge, *Innocent Flowers: Women in the Edwardian Theatre*, op. cit., p. 61. *March of The Women* è invece la marcia musicale suffragista più famosa ed è stata composta da Ethel Smyth con testo di Cicely Hamilton. V. Gardner, *Sketches from the Actresses' Franchise League*, op. cit., p. 7.

¹²¹ S. Stowell, *A Stage of their Own. Feminist Playwrights in the Suffrage Era*, op. cit., p. 43 e J. Holledge, *Innocent Flowers: Women in the Edwardian Theatre*, op. cit., pp. 60-61. *A Prologue* di

strutturati e spettacoli a tre atti e diversi personaggi.

L'attività teatrale vera e propria dell' *Actresses Franchise League* cominciò nel 1909 con la partecipazione alla manifestazione dalla WSPU al *Prince's Skating Rink* a Londra. Nel corso dei due giorni di festa la lega propose una serie di drammi brevi, dalla struttura semplice, con *cast* limitato e prevalentemente femminile. Fu un successo. La domanda di spettacoli suffragisti a Londra e provincia aumentò di anno in anno e nel 1911 la lega arrivò ad avere cinque uffici regionali ¹²².

I testi suffragisti portavano la firma di note autrici, tra esse spiccano i nomi di Gertrude Jennings, Madeline Lucette Ryley, George Preston Peabody, Cicely Hamilton e scrittori come James Matthew Barrie e George Bernard Shaw¹²³.

Va ricordato che anche molte donne che non avevano esperienza né di teatro, né di scrittura hanno preso la penna per sostenere la causa suffragista. Lo fece Vera Wenworth una militante che suonava il tamburo nella banda della WSPU che scrisse il *pageant An Allegory*, o Joan Dugdale segretaria dell'AFL e autrice della commedia *10 Clowing Street* ¹²⁴.

Il repertorio militante veniva gestito dall'AFL in collaborazione con la WWSL e rispondeva alle richieste delle diverse organizzazioni. Se la NUWSS preferiva testi più moderati e conciliatori, la WSPU e la WFL richiedevano scritti più politici e sovversivi¹²⁵.

Israel Zangwill è presente nell'antologia di Viv Gardner, V. Gardner, *Sketches from the Actresses Franchise League*, op. cit., p. 7.

¹²² Julie Holledge, *Innocent Flowers: Women in the Edwardian Theatre*, op. cit., p. 81.

¹²³ Ivi, p. 64. La studiosa americana Sheila Stowell sostiene che le maggiori autrici militanti furono Cicely Hamilton, Elizabeth Robins, Elizabeth Baker e Githa Sowerby. S. Stowell, *A Stage of their Own. Feminist Playwrights in the Suffrage Era*, op. cit.

¹²⁴ J. Holledge, *Innocent Flowers: Women in the Edwardian Theatre*, op. cit., p. 168.

¹²⁵ *The Vote* di Dion Boucicault, ad esempio, fu rifiutato dalla WSPU per il tono troppo conciliante, al contrario di *Lady Geraldine's Speech* di Beatrice Harraden, che era considerato adatto alla propaganda politica. Molto popolare nella manifestazioni di WSPU, il testo non fu mai rappresentato alle riunioni

I testi apertamente propagandisti avevano la funzione di affermare la necessità di dare il voto alle donne in modo chiaro e diretto, mentre gli altri esprimevano la domanda di voto come una concessione e un progetto che doveva essere portato avanti da uomini e donne insieme¹²⁶. Inoltre, la lega delle attrici si premunì di creare spettacoli conformi ai differenti gusti delle suffragiste. Va notato come le borghesi preferissero le *matinée* e le commedie di stile vittoriano, mentre le operaie gli spettacoli pomeridiani e il registro comico.

I testi suffragisti, i cui titoli documentati oggi oltrepassano la settantina e le autrici si stimano in oltre 400, non trattavano solo la propaganda al voto, ma anche la condizione femminile, le disuguaglianze tra i sessi, il matrimonio, la maternità, la prostituzione¹²⁷. Una particolarità dei *suffrage plays* era il sistema di circolazione degli spettacoli, solitamente presentati ai *meetings* suffragisti. Le repliche fuori Londra venivano organizzate dai gruppi locali che si occupavano della vendita dei biglietti, dell'affitto della sala e talvolta offrivano le comparse. Per *Pageant of Great Women*, ad esempio, Edith Craig coinvolse anche le militanti di zona per interpretare le donne famose nella processione accanto ai tre protagonisti (*Woman, Justice e Prejudice*) che erano attori professionisti provenienti da Londra¹²⁸.

Secondo la storica Roberta Gandolfi il teatro suffragista aveva la struttura

delle NUWSS. J. Holledge, *Innocent Flowers: Women in the Edwardian Theatre*, op. cit., pp. 63-64. Va detto che anche la WFL e la NUWSS organizzarono *tournee* senza l'aiuto della AFL e ottennero ottimi riscontri di pubblico. R. Gandolfi, *La prima regista. Edith Craig, fra rivoluzione della scena e cultura delle donne*, op. cit., p. 168.

¹²⁶ V. Gardner, *Sketches from the Actresses' Franchise League*, op. cit., p. 5 e J. Holledge, *Innocent Flowers: Women in the Edwardian Theatre*, op. cit., p. 64.

¹²⁷ Sulla stima dei testi suffragisti e temi trattati, si veda R. Gandolfi, *La prima regista. Edith Craig, fra rivoluzione della scena e cultura delle donne*, op. cit., pp.161 e. 162. Il numero complessivo delle drammaturghe suffragiste è citato in Julie Holledge, *Innocent Flowers: Women in the Edwardian Theatre*, op.cit., 3.

¹²⁸ Cfr., §4.2.

dell' *agit prop*, una forma di teatro didattico diffusa nella Russia post-rivoluzionaria e nella Repubblica di Weimer mirante a sensibilizzare il pubblico su una data situazione politica o sociale. Il teatro suffragista ne rispecchiavano, secondo la studiosa, le principali caratteristiche: l'uso di spazi non teatrali per le rappresentazioni, la commistione tra dilettantismo e professionismo, la semplificazione delle scene e dei costumi e l'utilizzo di certi generi drammatici, in particolare drammi realisti, farse e spettacoli celebrativi¹²⁹.

2.4 I generi drammatici

Come è stato osservato dalla storica del teatro Sheila Stowel è possibile suddividere la produzione teatrale suffragista in tre generi drammatici: i drammi realisti, le farse e gli spettacoli celebrativi¹³⁰. Tutti avevano in comune il tema della battaglia suffragista, ma se i primi cercavano di riportare nel modo più fedele possibile diversi ritratti di donne, le farse ridicolizzavano sulle idee legate alla femminilità in età edoardiana, mentre gli spettacoli celebrativi avevano lo scopo di rafforzare l'immagine delle donne tramite autorevoli figure storiche.

2.4.1 Drammi realisti

Nel teatro suffragista i drammi realisti presentavano agli spettatori scene di vita quotidiana, interni di case o luoghi di lavoro, nei quali emergevano le

¹²⁹ R. Gandolfi, *La prima regista. Edith Craig, fra rivoluzione della scena e cultura delle donne*, op. cit., p. 172. Cfr., 5. 5.2.

¹³⁰ S. Stowell, *A Stage of their Own. Feminist Playwrights in the Suffrage Era*, op. cit., p. 67.

disuguaglianze di genere tipiche della società patriarcale a scapito delle figure femminili. Le protagoniste parlavano con un linguaggio perfettamente aderente alla classe sociale di loro appartenenza (registro forbito se borghesi o in dialetto se operaie) ed esprimevano la necessità di reagire alle costrizioni sociali impartite dalla famiglia o dal datore di lavoro. La struttura preferita dei drammi realisti era quella dell'atto unico perché semplificava la trasmissione del messaggio ed era subito presentato l'episodio cruciale, la crisi, il disaccordo di opinioni per il quale si chiedeva al pubblico di prendere posizione¹³¹.

In *The Apple* di Inez Bensusan, atto unico messo in scena il 14 marzo 1909, ad esempio, veniva presentato il conflitto tra un fratello e tre sorelle per l'eredità familiare. Al figlio maschio Cyril viene data dai genitori tutta la rendita, mentre a Helen (la protagonista) Nora e Ann, è solamente richiesto di trovare un coniuge che le mantenga, nonostante lavorino e non abbiano intenzione di sposarsi. Alla fine Helen decide di ribellarsi e di trasferirsi in Canada perché il suo obiettivo esistenziale non è trovare un marito, ma di acquisire i diritti di scegliere sulla propria vita:

Helen: *And What about my Happiness? My future? My Chances?*

Cyril: *Girls don't want chances. They only want husbands. If you stay at home like a decent young woman, some decent man might want to marry you, but while you prefer-*

Helen: *I don't want your decent husband. I want a little pleasure, a glimpse of life*

¹³¹ L'atto unico non è una struttura privilegiata solo per esigenze di flessibilità. In campo letterario le scrittrici edoardiane prediligevano il racconto breve nelle forme sperimentali di «sogni», 'note', 'fantasie »». R. Gandolfi, *La prima regista. Edith Craig, fra rivoluzione della scena e cultura delle donne*, op. cit., p. 166.

*a taste of joy of living, a few pence in my pocket, my rights as an individual*¹³².

Di dinamiche famigliari tratta anche *Before Sunrise* di Bessie Hatton, rappresentato l'11 dicembre 1909 all' *Albert Hall Theatre* di Londra. I coniugi Sewell, aderendo perfettamente all'etica vittoriana, hanno deciso il destino dei propri figli secondo il sesso di appartenenza: la ragazza dovrà sposare un uomo benestante e il figlio maschio avrà il compito di impegnarsi in un lavoro rispettoso e remunerativo. Il personaggio femminile Caroline non riesce a reagire alle imposizioni famigliari e, pur non amando il futuro marito, lo sposa ugualmente. Il finale tuttavia presenta una nota di speranza. Un'amica di Caroline, la scrittrice Mary, le annuncia l'avvento un'epoca nuova, nella quale le donne saranno padrone della propria vita e godranno di salute e di vigore fisico:

*Mary: We are handicapped at present, but the sun will rise some day (...) Women will be of finer physique in that time to come – tall and straight and strong, active at sports. I can see them too, making magnificent headway in great professions, as doctors, writers, artists*¹³³.

Il tema delle disuguaglianze di genere nel lavoro è invece al centro del dramma realista *A Woman's Influence* di Gertrude Jennings, un'altra *pièce* molto rappresentata dell'AFL. Margaret Lawrence vuole convincere il marito ad occuparsi della condizione economica delle operaie, che lavorano lo stesso numero di ore dei colleghi maschi, ma sono meno pagate. La sua richiesta rimane inascoltata fino a che la vedova Perry non entra in scena e per gioco, usando fascino e seduzione, riesce a convincere Mr. Lawrence a

¹³² V. Gardner, *Sketches from the Actresses' Franchise League*, op. cit, p.37

¹³³ Ivi, p. 63.

fare qualcosa per le lavoratrici. Il testo si conclude con la decisione di lavorare insieme, uomini e donne, per contribuire a migliorare la condizione lavorativa di entrambi i sessi:

Margaret: *Ah my dear! That's the key to whole Woman's Movement. We can do so much more if we work together*¹³⁴.

Significativo *play* realista prodotto nel 1911 dall' AFL è anche l'atto unico a firma Evelyn Gover *Miss. Appleyard Awakening* nel quale il conflitto emerge tra due amiche, Mrs. Crabtree, antisuffragista e Miss Appleyard, una giovane borghese apparentemente senza una collocazione politica precisa. La prima tenta di convincere l'altra a firmare una petizione, e l'amica, se in un primo momento sembra accettare, discutendo comincia a sentirsi offesa dall'opinione che Mrs. Crabtree ha delle donne. Alla fine Miss. Appleyard deciderà di non firmare la petizione e comincerà a leggere i giornali suffragisti.

Al genere realista appartengono, come già detto, molti atti unici, semplici da rappresentare, poco costosi e spesso con la presenza di un solo attore. Nei monologhi viene spesso narrata la storia di una conversione verso la causa del voto alle donne. In *Jim's Leg* di L.S. Phibbs, pubblicato nel 1911, ad esempio, è un'operaia che descrive la conversione del marito Jim, rimasto a casa per un infortunio e costretto a sostituire la moglie nei duri lavori domestici:

He began to see for the first time in 's life what a woman's work meant

¹³⁴V. Gardner, *Sketches from the Actresses' Franchise League*, op. cit, p. 74.

(...) *'e was a changed man*¹³⁵.

Il monologo *An Anti-Suffragist (The Other Side)* di H. M. Paull, scritto nel 1910, fa parte dei numerosi testi nati in risposta alla politica della *Women's National Anti-Suffrage League*, la lega anti-suffragista femminile nata nel 1908. La protagonista Miss De Lacey è una giovane attivista della *Little Pendleton Anti-Suffragist Society* e nella sua orazione porta argomenti talmente inefficaci che alla fine sortisce l'effetto di smascherare la stupidità delle tesi anti-suffragiste. In diversi passi, inoltre, Miss De Lacey lascia trapelare la sua ignoranza:

*He gave us statistics to prove that Women did not want to Vote; I forget the exact figures but I think he said 103 Per Cent didn't want it. And if the Majority don't why should the minority have it? That seems logical*¹³⁶.

Stesso discredito verso le argomentazioni antisuffragiste è presente nel monologo *The Mother's Meeting* di Harlow Phibbs, ma stavolta il personaggio che fa cadere le argomentazioni è una donna di classe operaia, che parla in un colorito dialetto, capace in una sola battuta di demolire le critiche anti-suffragiste:

*They abuse the very name of woman, she says, abusin' 'em 'erself all the time. They break the laws and is no credit to their sects (...). Why do they interfere with political matters which pass their understanding It is no the woman's place-let her not enter here*¹³⁷.

¹³⁵ J. Holledge, *Innocent Flowers: Women in the Edwardian Theatre*, op. cit., pp. 169-171.

¹³⁶ V. Gardner, *Sketches from the Actresses' Franchise League*, op. cit., pp. 75-78.

¹³⁷ Ivi, pp. 41-49.

The Woman with the Pack di Gertrude Vaughan, un testo andato in scena l'8 e 9 dicembre 1911 alla festa di Natale della WSPU, è invece uno spettacolo a più atti e personaggi che al realismo combina il linguaggio allegorico mettendo in scena questioni femministe quali la violenza domestica, la prostituzione, la condanna all'alimentazione forzata. La protagonista è Philippa Tempest, un giovane donna costretta a sposare l'alcolizzato e violento Bill Higgs, da quale decide di separarsi. Trovata sola e senza danaro, a Philippa per sopravvivere non resta che prostituirsi, ma vi resiste grazie all'incontro di un gruppo di suffragette, cui si associa nelle lotte. Imprigionata dalle forze di polizia e costretta all'alimentazione forzata, nel *tableau* finale è raffigurata nelle vesti di una moderna Giovanna D'Arco¹³⁸.

2.4.2 La farsa

La farsa propone un linguaggio innovativo all'interno del teatro di propaganda per il voto alle donne. Le autrici, cui tra le prime figurano Cicely Hamilton e Christopher St. John, adottano questo genere perché ha il pregio di smontare con ironia anche i più duri argomenti anti-suffragisti. Tramite la satira, usando il tono della commedia e ambientando la vicenda in situazioni immaginarie, le autrici fanno emergere le rigide pratiche patriarcali della società vittoriana ed edoardiana e nello stesso tempo rompono il luogo comune del teatro politico considerato non adatto al pubblico femminile.

La commedia *How The Vote Was Won*, cui si tratterà ampiamente in seguito, scritta da Cecily Hamilton e Christopher St. John riscosse

¹³⁸ S. Stowell, *A Stage of their Own. Feminist Playwrights in the Suffrage Era*, op. cit., pp. 55-58.

immediatamente un notevole successo di pubblico e critica¹³⁹. La trama, ripresa da un racconto di Cicely Hamilton, richiama la commedia greca *Lisistrata* di Aristofane. Questa volta, però, le donne dichiarano sciopero non ai 'doveri coniugali', bensì alle mansioni lavorative e l'obiettivo non è quello di far cessare la guerra, ma di ottenere il voto. Il problema nasce quando il protagonista Horacle Cole, un convinto antisuffragista, si trova a dover sostenere economicamente tutte quelle parenti che si sono licenziate dal lavoro e che reclamano il loro mantenimento. Alla fine, esasperato, il protagonista si converte alla causa¹⁴⁰.

Stesso stile corale lo ritroviamo in *10 Clowing Street*, di Joan Dugdale dove però l'oggetto del testo non è il suffragio, ma la critica allo sfruttamento del lavoro femminile. La vicenda si apre con il primo ministro Folyambe che impone con una riforma alle donne nubili al di sopra dei ventun anni di trovare un impiego. Le sue tre figlie Judith, Isabella e Enid, per dare il buon esempio, vanno a lavorare e per la prima volta sperimentano le misere e le precarie condizioni nelle quali vivono le lavoratrici. Decidono così di convincere il padre ad attuare delle riforme legislative:

Judith: *There! No legislation withouth women in future! Hurrah! Voted for Women! Say it, Papa! Practise it now, in the right tone, so that it shall come easy to you in the House on Monday. Votes for Women!*¹⁴¹.

¹³⁹ Cfr. Cap. 4 pp. R. Gandolfi, *La prima regista. Edith Craig, fra rivoluzione della scena e cultura delle donne*, op. cit., p. 128. J. Holledge, *Innocent Flowers: Women in the Edwardian Theatre*, op. cit., p. 61, C. Lacey, C. Hayman, *How the Vote Was Won, and Other Suffragette Plays*, London, Methuen, 1985, op. cit, p. 19. Hamilton e St John scrissero insieme anche un'altra farsa, *The Pot and the Kettle*, dove un' anti-suffragista viene messa in prigione per aver assalito una militante e questo episodio è il pretesto per far incontrare le due fazioni di donne.

¹⁴⁰ C. Lacey, C. Hayman, *How the Vote Was Won, and Other Suffragette Plays*, op. cit., p. 33.

¹⁴¹ J. Holledge, *Innocent Flowers: Women in the Edwardian Theatre*, op. cit., p. 188.

Lady Geraldine's Speech di Beatrice Harraden, rappresentato nel 1909, ha invece come protagonista un'anti-suffragista in procinto di scrivere il discorso per un *meeting*. Trovandosi in difficoltà, Geraldine chiede aiuto all'ex compagna di scuola Alice Romney che accetta di aiutarla pur non condividendo le sue idee:

Dr. Alice: *Why don't you go and get an Anti-Suffragist friend to do this for you?*

Lady Geraldine: *My dear girl, don't be ridiculous. With a few notable exceptions, all the Anti-Suffragista have my sort of brains. How can we possibly hel each other? Do begin. I'm losing patience with you*¹⁴².

Le *gags* nascono dall'avvicinarsi delle amiche che fanno visita ad Alice (l'artista Gertrude Silberthwaite, la professoressa di letteratura Nora Baillie, la pianista Hilda Cromwinshield e la stenografa Nelle Grant) le quali, ignorando le posizioni di Geraldine, la credono una suffragetta come loro. Dopo vari fraintendimenti la protagonista arriverà a convincersi della vacuità delle sue posizioni e ad appoggiare la lotta per il voto alle donne.

Di tematiche matrimoniali in ambiente operaio tratta l'atto unico *An Englishwoman's Home* di Henry Arncliffe-Sennet, marito della presidente dell'AFL Mary Kingsley. La *pièce* ha debuttato nel 1910 alla *Glasgow Suffrage Exhibition* ed è stata molto rappresentata ai *meetings* delle associazioni militanti. La trama è ambientata in casa Jenkis, nell'*East End* di Londra, dove Maria, un'ironica operaia, si lamenta con il marito, disoccupato e alcolizzato, rispetto ai lavori domestici e alla cura della prole destinati solo a lei. La causa suffragista le dà nuovo entusiasmo e voglia di reagire alle ingiustizie famigliari e sociali

¹⁴² D. Spencer, C. Hayman, *How the Vote was Won and other Suffragette Plays*, op. cit., p. 94.

John: *A Woman what leaves 'er washing' aint't fit to 'ave a vote.*
Maria: *An'a man as disgraces 'isself ain't fit to 'ave one either*¹⁴³.

2.4.3 Spettacoli celebrativi

A differenza dei drammi realisti e delle farse, gli spettacoli celebrativi suffragisti avevano come protagonisti dei personaggi femminili storici o allegorici che, tramite il loro esempio di vita, servivano dare prestigio alla causa. La struttura di questi spettacoli era semplice e chiaramente riconoscibile: le attrici sfilavano in processione, indossando costumi d'epoca, accompagnate da musica dal vivo e declamando un testo teatrale¹⁴⁴.

I primi *tableaux vivant* suffragisti vennero messi in scena alla manifestazione indetta dalla WFL *Green, White and Gold Fair* nel 1909. Accanto a spettacoli più tradizionali, pezzi di danza, varietà, atti unici e letture, vennero presentate due processioni di quadri viventi femministi, uno intitolato *Famous Women of History* e l'altro *Waxworks*. Nel primo si evocavano celebri eroine della storia e nel secondo, da quello che si può dedurre dalle scarse notizie, venivano esibiti personaggi e eventi connessi alla battaglia suffragista¹⁴⁵. Edith Craig, che diresse i due *tableaux*, con l'

¹⁴³ V. Gardner, *Sketches from the Actresses' Franchise League*, op. cit., p. 20.

¹⁴⁴ Le processioni si rifacevano al *tableau vivant* (quadro vivente) e al *pagenat* (parata). Il primo era un genere in voga nei varietà dell'epoca: le attrici si presentavano sul palcoscenico seminude di fronte ad un pubblico prettamente maschile e cantavano o recitavano. Nel teatro suffragista questo genere viene decostruito secondo una visione femminista, presentando eroine, sante, regine che portavano alti esempi di donne famose di fronte a un pubblico femminile. Il *pageant*, invece, derivava invece dalle *civic pageantry* e trattava storie della città ricreate per le strade o nelle piazze. Secondo il parere della storica del teatro Roberta Gandolfi gli spettacoli celebrativi rappresentavano il genere più originale elaborato dal teatro suffragista. R. Gandolfi, *La prima regista. Edith Craig, fra rivoluzione della scena e cultura delle donne*, op. cit., pp. 129-131 e p. 172.

¹⁴⁵ Ivi, p. 125 nota 51.

aiuto di Lena Ashwell predispose il programma, il *cast* degli spettacoli e l'allestimento della sala. La festa ebbe luogo alla *Craxon Hall* di Londra e, come era uso per le sagre suffragiste, offrì al pubblico banchetti espositivi con letteratura di propaganda, manufatti artigianali, punti di ristoro, spazi per spettacoli e luoghi per dibattiti politici. Il soffitto fu decorato con 57 stendardi che portavano i nomi delle militanti imprigionate ad *Holloway* e accanto a questi furono scritti a grandi lettere dorate gli appellativi delle nazioni nelle quali era già vigente il suffragio femminile (tra queste il *Wyoming* nel 1869, la Nuova Zelanda nel 1893, l'Australia nel 1902 e la Finlandia nel 1901). Le *leaders* sul palco (Despard, Terry e Craig) e le venditrici dei banchetti indossavano costumi rinascimentali a ricordo di un'epoca memorabile per le donne. Roberta Gandolfi considera questa scelta, curata da Edith Craig, come un fatto centrale per la sagra:

I costumi rinascimentali della *Green, White and Gold Fair* sono l'elemento più originale della sua coreografia visiva: indossandoli, tutte le promotrici della festa si fanno interpreti di sé stesse e del loro sesso, rimandando a una identità collettiva, a un'immagine di comunità ideale. I costumi teatralizzano in massimo grado l'avvenimento, apparentandolo ad uno spettacolo dal vivo su grande scala (...) ¹⁴⁶.

Sempre nel 1909 presso lo *Scala Theatre* andò in scena *Pageant of Great Women* di Cicely Hamilton, uno spettacolo in forma di processione che ebbe molto successo nei gruppi suffragisti e di cui si tratterà ampiamente in seguito ¹⁴⁷. Ispirato al famoso *cartoon* commissionato per la WWSL della vignettista W.M. Margetson, presentava tre personaggi allegorici, Donna,

¹⁴⁶ Ivi, p. 125.

¹⁴⁷ Cfr. § 4.2.

Giustizia e Pregiudizio che introducevano la sfilata di sessantacinque donne famose divise per gruppi¹⁴⁸. Alle *Great Women* veniva data parola in successione, le donne istruite per prime, poi le sante, le eroine, le regine e infine le guerriere. La parata si concludeva con Giustizia che concedeva la libertà e il voto alle donne¹⁴⁹.

Nel 1911 l' AFL festeggiò la ricorrenza annuale allestendo il *Pageant of the Leagues*, sfilata in costume dedicata a tutte le associazioni suffragiste, mentre l'11 giugno del 1912 Edith Craig mise in scena all' *Albert Hall* di Londra un *Grand Pageant of the Stage* scritta da Christopher St John per la *Theatrical Ladies Guild of Charity*, associazione benefica della quale facevano parte molte attrici dell' AFL. In dieci quadri l'autrice ripercorse la storia del teatro utilizzando come filo conduttore la contesa tra i due personaggi allegorici di 'tragedia' e 'commedia'. Tra gli attori spiccarono le militanti Ellen Terry, Irene e Violet Vanburgh e Lena Ashwell¹⁵⁰.

L'ultimo ricevimento pubblico della leghe delle attrici e delle scrittrici prima dello scoppio della guerra ebbe luogo nel 1914 presso l'*Hotel Cecil* di Londra e anche in questo caso l'AFL e la WWSL proposero uno spettacolo celebrativo, il *Pageant of Famous Men and Women*. Nella formula della cena in costume, Cicely Hamilton, presentatrice della serata abbigliata in stile futurista, introdusse gli attori travestiti da personaggi storici. Tra le partecipanti Nina Boucicault interpretò l'attrice Nell Gwynne,

¹⁴⁸ La vignetta di Margetson, con le tre figure allegoriche di Donna, Giustizia e Pregiudizio, era un disegno molto popolare fra le militanti che veniva riprodotto a stampa e venduto in formato di cartolina.

R. Gandolfi, *La prima regista. Edith Craig, fra rivoluzione della scena e cultura delle donne*, op. cit., p. 134.

¹⁴⁹ V. Gardner, *Sketches from the Actresses' Franchise League*, op. cit., pp. 41-49. Stessa ispirazione venne a Vera Wentworth per il suo *An Allegory*, che andò in scena al *Rehearsal Theatre* nell'aprile del 1911 con gli stessi personaggi allegorici del *Pageant of Great Women*.

¹⁵⁰ R. Gandolfi, *La prima regista. Edith Craig, fra rivoluzione della scena e cultura delle donne*, op. cit., p. 174.

Inez Bensusan fu Martha Possadnetza di Russia, Decima Moore la regina Boadicea, Winifred Mayo fu Charlotte Bronte e Olive Terry Giovanna D'Arco¹⁵¹.

¹⁵¹ Ivi, pp. 173-175, C. Hirshfield, *The Actresses Franchise League and The Campaign for Women's Suffrage 1908-1914*, op. cit., p.147.

CAPITOLO 3

Cicely Hamilton. Biografia, produzione e impegno

3.1 Formazione e attività teatrale

Cicely Mary Hammill (in arte Cicely Hamilton) nacque a Londra il 15 giugno 1872. Primogenita di quattro figli del capitano Denzil Hammill, di origine scozzese, e della moglie Maud Mary Florence Piers, di famiglia irlandese, da bambina soffrì per la prematura assenza della madre¹⁵². Nel 1881, quando il padre si trasferì in Egitto con l'esercito inglese, fu data in affidamento, insieme ai fratelli, a una famiglia di conoscenti. In seguito, le sorelle del padre Lucy e Amy, che abitavano a Bournemouth, adottarono i nipoti. Alle zie paterne Hamilton rimase legata per tutta la vita e di loro conservò un affettuoso ricordo.

Fin dall'infanzia la futura scrittrice dimostrò uno spiccato interesse verso i libri: aveva imparato a leggere da autodidatta e all'età di quattro anni compitava con facilità diversi testi, tanto che le sue *performances* di lettura rappresentavano una piccola attrazione in famiglia¹⁵³. Più tardi, grazie alle recite in classe di drammi shakespeariani e alle drammatizzazioni in lingua

¹⁵² Cicely Hamilton nell'autobiografia *Life Errant* (1932), riferendosi al distacco della madre non chiarisce se sia deceduta o se abbia lasciato la famiglia volontariamente. L'autrice scrive il termine '*parting*' per segnalare la separazione, lasciando volutamente ambigua la spiegazione dei fatti. Dalle ricerche svolte in merito, il decesso di Maud Hammill non risulta registrato negli uffici anagrafici inglesi di quel periodo. Ciò potrebbe far supporre che fosse accaduto qualcosa di socialmente inaccettabile, come l'abbandono del tetto coniugale o un ricovero in un istituto psichiatrico, spiegando dunque la riluttanza di Cicely Hamilton verso qualsiasi spiegazione. L. Whitelaw, *Life and Rebellions Time of Cicely Hamilton: Actress, Writer, Suffragist*, London, The Women's Press, 1990, pp. 9 e 11.

¹⁵³ C. Hamilton, *Life Errant*, London, Dent, 1932, p. 3.

francese, espresse talento anche verso la recitazione. Come scrive la sua biografia, il teatro ha rappresentato una grande importanza nella sua formazione scolastica¹⁵⁴.

Nel 1891 il capitano Denzil Hammill morì di malaria durante una missione in Africa; da quel momento la famiglia subì un tracollo economico e i quattro figli, appena adolescenti, furono costretti, per mantenersi, a trovare un'occupazione. Cicely Hamilton accettò un incarico da insegnante a *Midlands*, ma dopo breve tempo lasciò l'impiego perché considerava l'istruzione poco congeniale alla sua indole e non conforme alle aspirazioni di quel periodo¹⁵⁵. Come molte giovani vittoriane era attratta da un'esistenza alternativa ai rigidi precetti dell'etica borghese; inoltre, l'esperienza del teatro a scuola la convinse che le sarebbe piaciuto diventare un'attrice.

All'età di 21 anni, nel 1893, si trasferì a Londra, e intraprese la carriera di interprete teatrale, una decisione che prese dopo aver cambiato il cognome in Hamilton:

*I changed my label when I went on the stage, in deference to the lingering prejudice of an elder generation, not from any wish of my own*¹⁵⁶.

Il debutto non fu semplice. All'inizio venne scritturata dalle cosiddette '*fit-up companies*', compagnie itineranti nella periferia londinese, che offrivano agli attori paghe basse e alloggi di fortuna, oltre al disagio di continui e disagiati spostamenti. Per una giovane come lei, il salario settimanale

¹⁵⁴ Ivi, pp.13 e 14.

¹⁵⁵ C. Hamilton, *Life Errant*, op. cit.,p.31.

¹⁵⁶ Ivi, p. IX.

consisteva in una sterlina¹⁵⁷. Nei periodi di disoccupazione, e talvolta contemporaneamente alle scritture, Hamilton era costretta a fare traduzioni dal tedesco, lingua che aveva appreso da bambina durante un periodo di studio in Germania, e a collaborare con piccole riviste, cui proponeva racconti gialli o polizieschi.

Nel 1897 Edmund Tearle, noto attore di origine americana, la scrittura nella sua compagnia, che esibiva un repertorio più ricco e sofisticato rispetto ai gruppi ambulanti che la giovane attrice aveva sino ad allora frequentato. Cicely Hamilton così ebbe modo di interpretare molti ruoli e di ottenere il doppio del salario. Fu Gertrude nell'*Amleto*, Emilia nell'*Otello*, una delle streghe di *Macbeth* e la regina ne *I tre Moschettieri* di Alexandre Dumas. Dopo un anno viene scritturata da Florence Marryat, apprezzata scrittrice, attrice e cantante della scena londinese, per portare in scena il melodramma da lei scritto e prodotto *The Gamekeeper* in cui recitò un carattere spesso presente nei testi dell'epoca, la 'donna di principi', ruolo che le si addiceva¹⁵⁸.

Dopo dieci anni Cicely Hamilton mette da parte la carriera teatrale per rientrare a Londra e dedicarsi alla scrittura. I motivi di questa decisione sono da attribuire, secondo la sua biografa, all'insoddisfazione verso le difficili condizioni di lavoro e ad una graduale perdita di interesse per la recitazione¹⁵⁹.

¹⁵⁷Una sterlina a settimana esclusi i costi per i costumi di scena. Le *fit-up company* erano compagnie che facevano *tournee* nelle città prive di teatri. I tecnici montavano il palcoscenico nelle piazze o nelle sale pubbliche, e gli attori vi recitavano per una o al massimo due repliche. Il repertorio presentato era composto da melodrammi dalle tinte forti. L. Whitelaw, *Life and Rebellions Time of Cicely Hamilton: Actress, Writer, Suffragist*, op. cit., p.22.

¹⁵⁸Anche Edmund Tearle a suo tempo le aveva proposto un ruolo simile, quello della santa martire Agnese nel melodramma storico *The Church of the Catacombs* del cardinale Nicholas Wiseman, una figura che anche in quel caso la giovane Hamilton riuscì a interpretare con esiti positivi. L. Whitelaw, *Life and Rebellions Time of Cicely Hamilton: Actress, Writer, Suffragist*, op. cit., p.23.

¹⁵⁹ L. Whitelaw, *Life and Rebellions Time of Cicely Hamilton: Actress, Writer, Suffragist*, op. cit., p. 30.

Della sua esperienza di attrice, Hamilton ricorderà in particolare le *tournées* come una delle tappe fondamentali per la sua formazione. Secondo il parere di Whitelaw, la sua adesione alle teorie emancipazioniste si sviluppò proprio grazie all'esperienza del viaggio, che la mise in contatto con donne delle classi più deboli, a cominciare dalle affittacamere presso cui risiedeva:

*Was brought face to face with the harsh realities of life for a woman on her own. This was the beginning of her development as a feminist*¹⁶⁰.

E tuttavia anche se abbandonò l'esperienza di attrice, il palcoscenico rimase una passione che coltivò per tutta la vita. In pochi anni divenne una nota e apprezzata drammaturga, pronta a riprendere a recitare ogni qualvolta le venne richiesto. Nel 1911, a 39 anni, fu scritturata per lo spettacolo di George Bernard Shaw *Fanny's First Play* in cui recitò la parte di Margaret Knox, la madre della protagonista, per la quale ricevette commenti positivi e diverse proposte di lavoro per i due anni seguenti¹⁶¹.

Nell'autobiografia Hamilton spiega che la sua fisicità giovanile non rispecchiava i canoni richiesti alle aspiranti attrici per i ruoli più frequentati nei repertori del tempo, vale adire quelli dell'innamorata' e dell'ingenua'. Le venivano offerti, al contrario, i cosiddetti 'caratteri', ad esempio la 'donna santificata', personaggi spesso poco stimolanti a livello artistico e mal retribuiti. C. Hamilton, *Life Errant*, op. cit., pp.33-34. C. M. Hamilton, D. F. Gillespie, D. Birre, *Diana od Dobson's: A Romantic Comedy in Four Acts*, London, Broadview Press, 2003, p.18.

¹⁶⁰ C. M. Hamilton, D. F. Gillespie, D. Birre, *Diana od Dobson's: A Romantic Comedy in Four Acts*, op. cit., p.18. Come si è detto nel capitolo introduttivo, le attrici vittoriane non venivano valutate secondo le loro abilità, ma esclusivamente secondo l'attrattiva sessuale che esercitavano sugli *actors-managers*, i quali avevano il potere di decidere testi e assegnazioni di ruoli. I personaggi femminili, inoltre, erano spesso stereotipati e poco interessanti per le donne. Alla stessa Hamilton era capitato in almeno due situazioni di essere stata sostituita dall'amante dell'amministratore di compagnia. C. Hamilton, *Life Errant*, op. cit., p.47.

¹⁶¹ *The Times* definì la sua interpretazione come molto appassionata. Dopo Margaret Knox nel testo di Shaw, fu Virginia in *The Sentimentalists* di George Meredith e Lady Sims in *Twelve Pound Look* di J.M. Barrie. Per quest'ultimo ruolo, il *Daily Telegraph* scrisse che aveva costruito un ritratto pressoché perfetto del personaggio, mentre *Sporting Life* considerò la sua interpretazione un intelligente ritratto di Lady Sims. In seguito venne chiamata a recitare Mrs. Barfield in *Esther Waters* di George Moore allo Stage Society e in questo caso *The Star* sottolineò la dignità e il fervore con il quale interpretò la parte. Nel 1912 Lena Ashwell la diresse nel suo (di Hamilton) atto unico *The Costant Husband*. L.

3.2 Scrittura, dedizione emancipazionista e suffragista

Al rientro nella capitale, nel 1903, cominciò a dedicarsi alla drammaturgia e al giornalismo¹⁶². Per provvedere a sé stessa e alla sorella minore che aveva a carico continuò per un certo periodo a fare traduzioni e a scrivere racconti per periodici femminili.

Il suo primo testo teatrale, l'atto unico *The Sixth Commandment*, che in seguito definirà «*a somewhat gruesome one-act*» simile a quelli che aveva recitato nei dieci anni di *tournee* fuori Londra, narra la vicenda di un omicidio¹⁶³. Johannes e Anna, due coniugi ridotti in miseria, derubano e uccidono una donna incontrata in viaggio per poter sfamare il proprio figlioletto. Di lì a poco il bambino muore, e la sfortunata vittima si rivela essere la fidanzata del fratello di Johannes, Martin, il quale, dopo un'attenta ricerca degli assassini, giunge a scoprire la verità. Il finale è tragico: Johannes e Anna decidono di eliminare anche Martin per timore di una vendetta.

The Sixth Commandment debuttò a Brighton nel 1906 a firma “C. Hamilton”. L'utilizzo della sola iniziale del nome fu consigliato alla drammaturga da Otho Stuard, il produttore dello spettacolo, che temeva un'accoglienza negativa da parte della stampa se si fosse saputo che l'

Whitelaw, *Life and Rebellions Time of Cicely Hamilton: Actress, Writer, Suffragist*, op. cit., pp.131. C. M. Hamilton, D. F. Gillespie, D. Birrer, *Diana of Dobson's: A Romantic Comedy in Four Acts*, op. cit., p.132.

¹⁶² Secondo il parere di Lis Whitelaw, Cicely Hamilton ovunque fosse e qualunque cosa facesse era più di ogni altra cosa una scrittrice, una donna che cercava di dare senso a ciò che vedeva tramite il foglio e la penna. L. Whitelaw, *Life and Rebellions Time of Cicely Hamilton: Actress, Writer, Suffragist*, op. cit., p.149.

¹⁶³ C. M. Hamilton, D. F. Gillespie, D. Birrer, *Diana of Dobson's: A Romantic Comedy in Four Acts*, op. cit., p.18.

autore del dramma era una donna¹⁶⁴. Poiché i critici non le risparmiarono recensioni negative e soprattutto perché poteva crearsi un'omonimia con Cosmo Hamilton, un drammaturgo molto noto all'epoca, Cicely Hamilton in seguito firmò tutte le sue opere con l'intero appellativo¹⁶⁵.

A dispetto del tiepido esordio, la produzione teatrale della scrittrice negli anni a seguire fu decisamente più proficua e soddisfacente. Nel 1907 compose un secondo melodramma dal titolo *Mrs. Vance* pubblicato nel 1909 sul periodico *Englishwoman* e messo in scena dalla compagnia *Play Actors*. Il testo affrontava lo scottante tema dell'alcolismo cui erano vittime molte donne della buona borghesia londinese. Non è molto chiaro il motivo per il quale l'autrice scelse di approfondire un argomento così delicato, sebbene, come molti aderenti alla corrente del *New Drama* alla quale oggi viene associata, Cicely Hamilton nei testi di quel periodo metteva in questione le certezze su cui era fondata la società inglese d'allora¹⁶⁶. In particolare, con la commedia dal titolo *Mrs. Vance* l'autrice critica l'istituto del matrimonio e sottolinea gli aspetti di mera convenienza che tanto spesso ne sono alla base¹⁶⁷. Nel 1909 divenne socia della *Society of Authors* con l'intento di contribuire a contrastare la censura; più tardi partecipò al movimento contro le tasse sugli spettacoli.

Cicely Hamilton sperimentò il vero primo successo con la produzione seguente, la commedia tratta dal romanzo dal titolo omonimo, *Diana of Dobson's*. Lo spettacolo ebbe tre *tournee*, rimase in scena per 143 giorni al

¹⁶⁴ Ibidem.

¹⁶⁵ L. Whitelaw, *Life and Rebellions Time of Cicely Hamilton: Actress, Writer, Suffragist*, op. cit., p.33.

¹⁶⁶ La corrente del *New Drama* in Inghilterra ebbe tra i predecessori Henrik Ibsen e si riferì a quegli autori che nei loro testi esprimevano dissenso riguardo all'ipocrisia della classe borghese e ai suoi codici di comportamento. Tra questi vanno citati George Bernard Shaw, Arthue Wing Pinero, Oscar Wilde. Cfr., § 1.6.2.

¹⁶⁷ L. Whitelaw, *Life and Rebellions Time of Cicely Hamilton: Actress, Writer, Suffragist*, op. cit., p.94.

Kingsway e nel 1909 fu replicato 32 volte a Londra e 16 a New York¹⁶⁸.

La protagonista della *pièce*, Diana Massingberd (interpretata da un'efficace Lena Ashwell, che ne è anche produttrice) è commessa in un grande magazzino e, grazie ad un'inaspettata eredità, cambia vita e parte per la Svizzera. Qui incontra il giovane Victor Bretherton che si innamora di lei. Dopo varie peripezie e dopo aver accertato la veridicità dei sentimenti del ragazzo, Diana accetta la sua proposta di matrimonio.

Se all'apparenza *Diana of Dobson's* può sembrare una commedia romantica, in realtà nella *pièce* emergono alcuni temi centrali delle discussioni emancipazioniste di quel periodo: le condizioni del lavoro femminile, il matrimonio, l'autonomia e la capacità di *aging* delle donne. Hamilton aveva infatti aderito al movimento delle suffragette partecipando alla *Mud March* (1907), la grande manifestazione suffragista indetta dalla NUWSS, e nel 1908 aveva fondato la *Women's Writers's Suffrage League* (WWSL) insieme a Bessie Hatton e ad Elizabeth Robins, le quali, come abbiamo visto, militeranno anche nella lega delle attrici¹⁶⁹. Da questo momento divenne più forte il suo impegno, tanto che fu invitata a tenere il discorso inaugurale della lega delle attrici, nel dicembre del 1908, circostanza nella quale ribadì la necessità del voto femminile come strumento indispensabile per ottenere la parità del salario.

Il coinvolgimento nella lotta per il voto tuttavia costituiva solo una parte dell'impegno femminista di Cicely Hamilton. Nell'autobiografia del 1932 scrive a proposito:

if I worked for women's enfranchisement (and I did work quite hard) it wasn't

¹⁶⁸ Ivi, p.39.

¹⁶⁹ Cfr. § 2.

*because I hoped great things from counting female noses at general elections, but because the agitation for women's enfranchisement must inevitably shake and weaken the tradition of the 'normal woman'. The normal woman with her destiny of marriage and motherhood and housekeeping, no interest outside her home—especially no interest in the man's preserve of politics! My personal revolt was feminist rather the suffragist*¹⁷⁰.

Il tema conduttore di *Diana of Dobson's* viene da lei ripreso ed approfondito, con una serie di riferimenti alle condizioni economiche e sociali all'Inghilterra del suo tempo, nel saggio dal titolo *Marriage as a Trade* (1909). Le tesi dell'autrice chiamano in causa l'istituto del matrimonio e lo definiscono una forma di prostituzione sociale, un bieco commercio (*trade*) che le donne sono costrette ad adottare per conquistare un ruolo sociale che altrimenti sarebbe loro precluso¹⁷¹.

Marriage as a Trade ebbe un grande impatto sulla vita delle donne britanniche e oggi viene considerato il maggior contributo teorico del femminismo del periodo inglese edoardiano¹⁷².

Lo stesso anno dell'uscita del saggio, Cicely Hamilton scrisse *Just to Get Married*, un'altra *pièce* (anch'essa come *Diana of Dobson's* in seguito trasposta in romanzo) che tentò di mettere in pratica le indicazioni teoriche di *Marriage as a Trade*. La protagonista, interpretata nella prima edizione da Gertrude Kingston, è Georgina Vicary, un'orfana ventinovenne che viene mantenuta malvolentieri dagli zii e, spaventata da un possibile destino da

¹⁷⁰ S. Stowell, *A Stage of their Own. Feminist Playwrights in the Suffrage Era*, op. cit., pp.73-74.

¹⁷¹ Cfr. § 4.3.

¹⁷² L. Withelaw, *Life and Rebellions Time of Cicely Hamilton: Actress, Writer, Suffragist*, op. cit., p. 94. C. Hamilton, *Marriage as a Trade*, London, The Woman Press, 1981, p.5. Il saggio del 1909 edito dalla Chapman and Hall è stato ristampato nel 1981 con un'esauriente introduzione di Jane Lewis. Riflessioni su *Marriage as a Trade* sono contenute anche nell'articolo H. Blodgett, *Cicely Hamilton, Independent Feminist* in «Frontiers: A Journal of Women Studies», Vol. 11, No. 2/3, University of Nebraska Press, 1990, pp. 99-104.

spinster alle dipendenze dei parenti, viene indotta a sposare il giovane Adam Lankester¹⁷³.

La commedia ricevette molti consensi, rimase in scena per 31 repliche al *Little Theatre* (fino al 1912) e fu presentata anche a New York. Diverse recensioni, tra le quali quella apparsa sul *The Times*, apprezzarono il minuzioso ritratto che Hamilton fornì della famiglia borghese, ben dosato nei toni della commedia e della tragedia, ma nello stesso tempo ne criticarono il facile lieto fine.

Dopo *Just to Get Married* la scrittrice diede alle stampe una terza commedia sul matrimonio, *The Cutting of the Knot* (*Little Theatre*, 1911) che nel 1916 divenne un romanzo dal titolo *A Matter of Money*¹⁷⁴. Lo spettacolo debuttò al *Royalty Theatre* di *Glasgow* nel marzo 1911 e venne ripreso al *Little Theatre* di Londra dalla compagnia guidata da Edith Craig, la *Pioneer Player*, con esiti meno positivi rispetto alle precedenti commedie¹⁷⁵. La *pièce* propone la tragica storia di Lucia Coventry, che

¹⁷³ Cfr. § 4.3. Il termine *spinster* fino al XVII secolo designava una professione femminile (una donna che fila, dall'inglese «*spins*»). In seguito, aggiunto al nome, indicò lo stato legale di nubile. Nel XVII e XIX secolo venne usato anche come sinonimo di 'old maid', una donna che aveva superato l'età del matrimonio. C. M. Hamilton, D. F. Gillespie, D. Birrer, *Diana od Dobson's: A Romantic Comedy in Four Acts*, op. cit., nota 1 p. 24.

¹⁷⁴ Va specificato che la produzione di Hamilton di questo periodo non trattò esclusivamente il tema del matrimonio. Nel 1907 l'autrice, ad esempio, aveva scritto il melodramma di guerra in forma di atto unico *The Sergeant of Hussars* ambientato durante l'invasione tedesca della Francia del 1870 messo in scena dall'*Actors Association*.

¹⁷⁵ Cfr. M. Rose, *Storia del teatro inglese. L'Ottocento e il Novecento*. Roma. Carocci, 2002, p.113, R. Gandolfi, *La prima regista. Edith Craig, fra rivoluzione della scena e cultura delle donne*, op. cit. Per la *Pioneer Player*, la compagnia teatrale fondata da Edith Craig, Cicely Hamilton scrisse e diresse *Jack and Jill and a Friend*, una commedia suffragista andata in scena al *Kingsway* l'8 marzo 1911. La trama affronta il tema del senso di inferiorità che un uomo prova quando è la donna ad ottenere maggiori successi professionali. I due protagonisti, Jack e Jill sono fidanzati, ma non hanno possibilità economiche e per comprare la loro casa partecipano al medesimo concorso letterario. Jill vince e Jack, invece che essere felice, prova disagio nei confronti della sua compagna. La compagnia teatrale *Pioneer Player* fu fondata da Edith Craig nel 1911 con lo scopo di allestire drammi contemporanei dai contenuti sociali e politici. Il consiglio direttivo comprendeva sette donne e due uomini (Bernard Shaw e Lawrence Housman). Nei primi anni la regista mise in scena drammi femministi rivolti alle associazioni suffragiste: *In the Workhouse* di Margaret Nevinston, andato in scena nel 1911, per esempio, era una pungente satira che narra il tentativo di un marito di rinchiodare la moglie in ospizio. Lo stesso anno fu presentato il dramma di Chris St. John, *The first Actress*, il cui argomento

decide di suicidarsi sui binari di un treno quando apprende che il suo amante, il dottor Channing, rifiuta di lasciare la moglie perché è convinto che il divorzio comporterebbe solo una rovina professionale e finanziaria. Con *Phyl*, sempre del 1911, Hamilton affronta nuovamente il tema del matrimonio, ma stavolta con toni meno cupi rispetto a *The Cutting of the Knot*. Phyllis Chester è una giovane intelligente e di bell'aspetto che si innamora di Jack Elliott, un uomo all'apparenza perfetto: distinto, ricco e gentile. Presi l'uno dell'altra, i due decidono di partire per una villeggiatura a Mentone e Phyl, nonostante la sorella Cathy, arrivata in albergo per riportarla a casa, le rinfacci la condizione di amante, non ha nessuna vergogna della sua condizione. Nell'Atto III entra in scena Westmacott, un amico di Jack, per avvertire il giovane che ha perso tutto il suo denaro. L'uomo, disperato, decide di fuggire in Australia, convinto che Phyl lo abbandonerà. Invece la protagonista lo segue decisa a dividerne la sua sorte.

Il testo venne licenziato da Lord Chamberlain per debuttare al *Royalty Theatre*, ma dovette aspettare due anni per andare in scena. Fu presentato a Brighton al *West Pier Theatre* nel 1913 e poi al *Gaiety Theatre* di Manchester nel 1918, ma non ebbe nessuna replica a Londra¹⁷⁶.

L'impegno suffragista di Cicely Hamilton intanto continuava su diversi campi, compreso il giornalismo e la partecipazione a diversi gruppi emancipazionisti¹⁷⁷. Tra questi vale la pena ricordare la fondazione della

era la discriminazione sessuale nel teatro della Restaurazione.

¹⁷⁶ L. Whitelaw, *Life and Rebellions Time of Cicely Hamilton: Actress, Writer, Suffragist*, op. cit., pp.134-135.

¹⁷⁷ Hamilton scrisse per i periodici *Vote* e *Votes for Women*. Tra gli altri aveva pubblicato nel 1909 un articolo dal titolo *History of the Votes for Women Movement: Concluding Chapters* su *Vote*. Il testo presentava un rendiconto storico sui movimenti suffragisti e sulle prospettive future. Su *Votes for Women* intervenne invece sulle motivazioni del movimento suffragista con un pezzo dal titolo *A*

Women Freedom League (WFL), cui si è già accennato, e della *Women's Tax Resistance League* (WTRL) che nacque nel 1909 allo scopo di incoraggiare le donne (in special modo le lavoratrici) a non pagare le tasse finché non avessero ottenuto il voto politico¹⁷⁸.

Riguardo alla drammaturgia suffragista, Hamilton viene ricordata in particolare *How the Vote Was Won* e *Pageant of Great Women*, ma la produzione letteraria suffragista di questo periodo comprende anche un *pamphlet* in rima dal titolo *Beware! A Warning to Suffragists*, che, con toni sarcastici, mette alla berlina l'ideale maschile di un donna che si occupa esclusivamente della casa e che non ha aspirazioni politiche. Non va dimenticato, infine, che Hamilton compose anche le parole della *March of the Women* musicata da Dame Ethel Smyth per la WSPU.

La stessa *matinée* del debutto di *Pageant of Great Women* l'autrice presentò al pubblico *The Pot and the Kettle*, una commedia farsesca scritta sempre in collaborazione con St. John e basata su un divertente confronto tra suffragiste e anti suffragiste. Le due fazioni si chiosano a suon di battute, e alla fine, per suggellare l'accordo ritrovato, vanno tutte insieme a colazione. Nel novembre del 1910 per la AFL Cicely Hamilton scrisse un atto unico in cui affrontò il rapporto tra madre e figlia, tema inedito per la sua produzione. *The Homecoming (After Twenty Years)* narra dell'incontro, dopo vent'anni, tra Mrs Daly e la figlia ritornata dall'America e si concentra sul racconto di quest'ultima, un duro percorso esistenziale segnato dall'abbandono dell'uomo con il quale ha convissuto per vent'anni.

Moral Revolution.

¹⁷⁸ Il motto della *The Women's Tax Resistance League* era "No vote, no tax.". Hamilton mantenne il proposito per cinque anni, lo fecero anche Lena Ashwell, Lillah McCarthy, Evelyn Sharp, Flora Annie e altre donne. C. M. Hamilton, D. F. Gillespie, D. Birrer, *Diana of Dobson's: A Romantic Comedy in Four Acts*, op. cit., pp.21-24.

The Homecoming raccolse molti consensi sul pubblico e sulla critica. *The Stage* lo definì un dramma forte e commovente, *Votes for Women* notò la sincerità della scrittura di Hamilton, mentre *Votes* si soffermò sulla notevole prova di recitazione degli attori e sulla qualità della drammaturgia. Sull'onda dei successi letterari, primo fra tutti il saggio *Marriage as a Trade*, Hamilton acquistò molto prestigio all'interno del movimento e fu chiamata diverse volte a intervenire come oratrice in rappresentanza del pensiero delle suffragiste. Ebbero particolare risonanza la conferenza dal titolo *The Spirit of the Movement* al *Central London Branch*, organizzata dalla WFL, e il dibattito con il conservatore cattolico G. K. Chesterton tenuto all' *International Suffrage Shop*¹⁷⁹.

Il 29 giugno 1914 vi fu l'ultima produzione dell' AFL. La lega organizzò una cena di gala nella quale fu presentata la *Pageant of Great Woman and Men* e Cicely Hamilton, che presentava la serata, si travestì da George Eliot¹⁸⁰. Quell'anno compose due atti unici su temi non suffragisti, *Lady Noggs*, che ebbe ben 50 repliche al Comedy Theatre, e *The Constant Husband* che debuttò in una *matinée* di beneficenza.

3.3 L'impegno patriottico al fronte

Con lo scoppio della Prima Guerra mondiale Cicely Hamilton, come molte suffragiste, lasciò da parte l'impegno per il voto per dedicarsi al sostegno

¹⁷⁹ G. K. Chesterton era un uomo di lettere, pamphlettista, giornalista, drammaturgo e scrittore. L. Withelaw, *Life and Rebellions Time of Cicely Hamilton: Actress, Writer, Suffragist*, op. cit., p.119.

¹⁸⁰ Come attrice per il movimento suffragista, Hamilton recitò nella commedia *How the Vote Was Won* nella parte della suffragetta militante e partecipò ad uno dei primi incontri dell'AFL nel *tableau vivant* per l'AFL *Waxworks*, e nella *Pageant of Great Women* con il ruolo di *Woman*.

dell'Inghilterra coinvolta nel conflitto. Aderì alla *Women's Emergency Corps* e nel novembre del 1914 si trasferì in Francia per partecipare alla costruzione di un ospedale gestito da sole donne, lo *Scottish Women's Hospital*. La struttura sanitaria era situata nella foresta di Chantilly, a Royaumont Abbey, e si occupava dell'assistenza dei feriti inglesi e degli alleati sul fronte francese. Il personale medico e infermieristico dell'ospedale era costituito da professioniste, il resto dell'organico era composto da volontarie. A Cicely Hamilton fu affidata l'amministrazione contabile della struttura e l'organizzazione della compagnia teatrale. Il teatro, insieme alla musica e allo sport, avevano l'obiettivo di aiutare i feriti a superare i tanti traumi causati dai combattimenti della guerra.

Nel gennaio del 1915 la struttura accolse i primi pazienti e Frances Ives, medico-chirurgo e direttrice dell'ospedale, per festeggiare l'inaugurazione dell'ospedale invitò Cicely Hamilton a tenere il discorso di chiusura della serata e a mettere in scena un *tableau*.

Nel periodo natalizio Hamilton propose ai pazienti alcune scene tratte da *Diana of Dobson's*, cambiando in francese alcune battute e trasformando le scene in stile *Comédie-Française*.

Dopo due anni di lavoro presso lo *Scottish Women's Hospital* nel 1917 si unì per breve periodo alla compagnia di intrattenimento delle truppe al fronte di Lena Ashwell, in quel momento affiliata all' YMCA (acronimo di *Young Men's Christian Association*), ad Abbeville, nella sede del quartier generale delle forze inglesi¹⁸¹. Partecipò a diverse produzioni e scrisse *Mrs Armstong's Admirers*, commedia di intrattenimento, edita nel 1920, e il dramma natalizio *The Child in Flanders*, pubblicato a Londra nel 1922.

¹⁸¹ La YMCA è un'organizzazione cristiana ecumenica che mira a fornire supporto ai giovani e alle loro attività. L'organizzazione è costituita da volontari.

Composto da un prologo, cinque *tableaux* e un epilogo, *The Child in Flanders* ha come protagonisti tre soldati di nazionalità diverse, un inglese, un indiano e un australiano, ai quali in sogno compare la Natività.

Nell'aprile del 1918, quando la scrittrice aveva già ripreso l'impiego allo *Scottish Women's Hospital*, i tedeschi bombardarono la zona dell'ospedale e, nonostante le pesanti conseguenze, il personale decise di rimanere nello stabile. Lo stesso anno Cicely Hamilton ricevette la notizia della morte del fratello Denzil, arruolato nell'esercito australiano e deceduto durante un combattimento sul fronte, a Hergicourt.

Il pesante lutto e la terribile esperienza della guerra portarono la scrittrice ad esprimere, da quel momento in poi, severe critiche nei confronti dei conflitti internazionali. I racconti *Senlis* (1917) e *William, An Englishman* (1919) testimoniano queste posizioni. In *Senlis* l'autrice si concentra sulla descrizione delle atrocità subite dagli abitanti di un villaggio francese assediato dall'esercito tedesco, mentre nel secondo, all'apparenza un romanzo d'amore, mostra la feroce esperienza della prigionia.

I protagonisti di *William, An Englishman*, Griselda e William Everyman, sono due novelli sposi, borghesi e progressisti, che durante la luna di miele vengono catturati dai tedeschi e imprigionati come ostaggi politici. Nel corso della detenzione i coniugi mostrano la superficialità delle loro ideologie: lui si rivela un socialista dogmatico e lei una suffragetta più per moda che per reale fiducia nello sviluppo delle donne.

Le reazioni all'uscita del libro furono entusiastiche, *The Spectator* scrisse che si trattava un racconto straordinario e che la vicenda rappresentava un'appassionata critica alla futilità della guerra. Il testo ottenne nel 1919 il

prestigioso premio *Femina Vie Heureuse*¹⁸².

Lo stesso anno del riconoscimento, dopo un breve rientro nella capitale, Hamilton tornò in Francia e si unì di nuovo alla *Lena Ashwell's Theatre Company* per partecipare all'organizzazione dei concerti al fronte, questa volta rivolti anche ai prigionieri tedeschi.

Conclusasi l'esperienza del fronte, nell'agosto del 1920 tornò definitivamente in Inghilterra.

3.4 La dedizione civile e pacifista

Cicely Hamilton a Londra riprese le attività di scrittrice, giornalista, attivista politica e femminista.

In quel periodo la produzione e l'impegno sociale si concentrarono sui temi pacifisti. E' del 1920 *The Brave and the Faire*, un testo teatrale che analizzava gli effetti della guerra sul comportamento umano. Il dramma fu prodotto dalla *Lena Ashwell Players* e fu rappresentato alla *Excelsior Hall* e poi al Kingsway.

Lo stesso anno la scrittrice si associò alla *League of Nations Union*, un'organizzazione internazionale sorta per promuovere la giustizia, la pace e la sicurezza dei popoli, ma dopo poco, a causa di divergenze di opinioni, si dimise. Secondo la biografa Lis Whitelaw questa scelta fu determinata dalle convinzioni socialiste che Hamilton aveva sviluppato durante il periodo suffragista e dalle posizioni estremamente pessimistiche sul destino dei popoli. A suo parere non si può aspirare ad un futuro libero da guerre perché gli uomini sono condizionati dal peccato originario e da una

¹⁸² C. Hamilton, *William An Englishman*, London, Persephone Books, 1999.

naturale brama di potere¹⁸³.

Nel 1921 partecipò a due gruppi che sostenevano il lavoro femminile e i diritti delle donne, il *Six Point Group* e l'*Open Door Council* e si associò alla *New Generation League*, una lega a favore del controllo delle nascite. Ne fu vice-presidente per dieci anni, intervenne come *speaker* nelle conferenze e collaborò al giornale del gruppo. Come diverse progressiste dell'epoca, si espresse a favore della contraccezione considerata come elemento di emancipazione. Secondo Hamilton la scelta consapevole della maternità, come oggi diremmo, era parte integrante del processo di indipendenza delle donne¹⁸⁴.

Nel 1922, Hamilton diede alle stampe quello che è considerato il culmine della sua produzione pacifista, il romanzo *Theodore Savage*. A venti anni di distanza, nel periodo della guerra atomica, Lady Rhondda, un personaggio di rilievo nel movimento della WSPU, dichiarò che se all'epoca i contenuti potevano apparire eccessivi, per i suoi contemporanei, al contrario, sono stati profetici¹⁸⁵. Nel libro l'autrice preannunciava un rovinoso futuro a causa dell'alleanza fra scienza e armi belliche, unione che avrebbe provocato migliaia di innocenti vittime civili.

Cicely Hamilton in questo periodo cominciò a scrivere per diversi periodici: *Daily Mail*, *Daily Sketch*, *Daily Mirror*, *Daily Express*, *Yorkshire Post*, *Time and Tide*. Con quest'ultima prestigiosa testata prodotta

¹⁸³ L. Whitelaw, *Life and Rebellions Time of Cicely Hamilton: Actress, Writer, Suffragist*, op. cit., p.219. Questi temi furono ripresi nel 1922 quando la *Women's Internation League* la invitò a discutere sul rapporto tra donne e pacifismo, insieme alle ex compagne militanti Helena Sharp e Evelyn Sharp. La scrittrice dichiarò che le donne potevano fare ben poco per trattenere gli uomini dalla lotta perché è insito nella natura umana un istinto di sopraffazione del prossimo che inevitabilmente porta alle guerre.

¹⁸⁴ Ivi, pp. 198 -201. I principi della *New Generation League* derivavano dalla Lega Malthusiana nata nel 1877 cui ispiratore era Thomas Malthus. La lega ricevette il veto della chiesa, dei socialisti e di alcuni medici.

¹⁸⁵ Ivi, p. 173.

interamente da donne e fondata da Lady Rhondda nel 1909, ebbe una collaborazione stabile come critica teatrale. Nello stesso periodo fu chiamata a Ginevra per ricoprire il ruolo di segretaria per l' *International Women Suffrage Alliance*. Il gruppo riuniva le suffragiste a livello internazionale e aveva come obiettivo, oltre all'ottenimento del voto alle donne per tutte le nazioni che ancora non lo avevano conquistato, la lotta per i diritti sul lavoro, sulla politica, sull'educazione.

Nonostante l'impegno sociale, l'attività letteraria di Hamilton non subì un arresto. Nel 1925 andò in scena al *Birmingham Repertory Theatre* il suo ultimo successo teatrale, *The Human Factor*. Commedia fantastica tratta da *The Old Adam* (1924), riportava le vicende del mitico stato di *Paphlagonia*, il cui governo aspirava alla pace ad ogni costo, contrastando l'istinto degli uomini alla lotta. Nel testo sono riconoscibili diverse caricature di politici contemporanei, come quella del primo ministro Asquith.

The Old Adam ricevette un'ottima accoglienza di pubblico e di critica, e rimase scena per 67 repliche consecutive al *Kingsway Theatre*. Particolarmente apprezzato dal critico del *The Times* fu il piglio ironico e l'argutezza delle tesi¹⁸⁶. Sempre nel 1924 scrisse il testo per bambini il *The Beggar Prince* prodotto a Londra il 1925 e riproposto per le feste natalizie del 1926.

Nel primo trentennio del secolo la scrittrice compose libri di vario genere, tra i quali un saggio sul famoso teatro *Old Vic* a partire dalla testimonianza della sua storica amministratrice Lilian Baylis e un romanzo dal titolo *Full Stop* (1931)¹⁸⁷. Racconto interiore, il testo contiene le riflessioni sul senso

¹⁸⁶ Ivi, p. p.218.

¹⁸⁷ Il libro fu pubblicato con il titolo *Old Vic* (1926).C. M. Hamilton, L. M. Baylis, *The Old Vic*, London, J. Cape Ltd, 1926.

dell'esistenza di John Royle, appena eletto Primo Ministro, che scopre di avere solo una settimana di vita.

A *Full Stop* seguirono nove racconti di viaggio nati da esperienze che l'autrice compì tra il 1933 e il 1950 in Europa. Hamilton viaggiava a piedi, da sola e cercava la compagnia di persone locali per confrontarsi sulle evoluzioni post-belliche delle loro nazioni. I libri riportano infatti le impressioni dell'autrice sui cambiamenti sociali e politici di paesi quali Germania, Italia, Francia, Inghilterra, Irlanda, Scozia, Russia. Quest'ultimo, concentrato sul regime comunista che vigeva allora in Unione Sovietica, è il testo che la biografa considera più interessante¹⁸⁸.

Little Arthur's History of Twenty Century (1933) è invece un racconto in forma di parodia tratto dal classico vittoriano *Little Arthur's History of England*. Il testo venne pubblicato a sezioni su *Time and Tide* e permise alla scrittrice di ribadire le sue idee sulla pace, sulla libertà, sull'insensatezza della guerra¹⁸⁹.

L'ultima avventura teatrale di Cicely Hamilton appartiene a questo periodo: fu la traduzione dal tedesco e la co-produzione del testo di Carl Zuckmayer *Caravan*. Il testo debuttò il 7 aprile 1932 e tre giorni dopo fu soppresso a causa delle critiche negative e della mancanza di pubblico. Il giornale *The Times* si interrogò sul senso di questa scelta, demolendo il testo a livello drammaturgico, produttivo, dei contenuti. Dopo questa esperienza, l'autrice

¹⁸⁸ I dieci testi di viaggio si intitolano: *Modern Germanies* (1931), *Modern Italy* (1932), *Modern France* (1933), *Modern Russia* (1934), *Modern Austria* (1935), *Modern Ireland* (1936), *Modern Scotland* (1937), *Modern England* (1938), *Modern Sweden* (1939) e *Holland Today* (1950). C. M. Hamilton, D. F. Gillespie, D. Birrer, *Diana of Dobson's: A Romantic Comedy in Four Acts*, op. cit., p.67.

I giudizi sui regimi totalitari presenti allora in alcuni paesi europei (comunismo, nazismo e fascismo) non sono positivi. Secondo il parere di Cicely Hamilton questi paesi soffrivano a causa della mancanza di libertà individuale, della manipolazione dei giovani generata da una pressante propaganda, e dalla povertà morale, spirituale ed economica. L. Whitelaw, *Life and Rebellions Time of Cicely Hamilton: Actress, Writer, Suffragist*, op. cit., p. 225.

¹⁸⁹ Ivi, p.227.

smise di scrivere per il teatro.

La sua autobiografia, dal titolo *Life Errant*, venne pubblicata nel 1935. L'anno seguente venne chiamata come oratrice all' *Over Thirty Association* per trattare il tema del reinserimento lavorativo delle donne di mezz'età e all' *Open Door Council* per discutere sulle discriminazioni lavorative delle donne sposate¹⁹⁰. Nel 1938 lo stato inglese le conferì una pensione sociale, riconoscendo il suo impegno civile per l'Inghilterra.

3.5 Gli ultimi anni di vita

Nel 1939 la Gran Bretagna entrò nella Seconda Guerra mondiale e Cecily Hamilton, che all'epoca aveva 67 anni, come accadde nel precedente conflitto mondiale, sostenne attivamente la patria. Prestò servizio fino al 1945 come guardiana degli incendi (*fire-watching*) nella zona dove abitava, alla centrale *Chealsea Fire Service*.

Lady Rhondda riportò un aneddoto che la vide protagonista di una coraggiosa azione tra il 16 e il 17 aprile 1941. Quella notte quarantacinque bombe furono lanciate sulla capitale e a Hamilton, volontaria di zona, fu chiesto di calmare il panico delle persone uscite per strada e di aiutare i militari a spegnere gli incendi. Anche in questo caso si distinse per capacità pratiche e umane ¹⁹¹.

Dopo il primo anno di guerra, nel 1940, diede alla stampe *Lament for Democracy*, un accorato appello a rinsaldare i sistemi democratici rivolto agli stati moderni afflitti dalle dittature. Il saggio si interrogava sulle

¹⁹⁰ Ivi, p.228.

¹⁹¹ La priorità era salvare l'antica chiesa di quartiere, la *Chelsea Old Church*, e di prevenire gli scoppi di gas provocati dalle bombe. Gli agenti preposti (i *firefighters*), impegnati nei compiti più gravosi, diedero ordine ai volontari di zona di tranquillizzare gli abitanti.

possibili ragioni che avevano spinto alcuni regimi civili ad accettare l'imposizione di politiche totalitarie come il nazismo, il fascismo o il bolscevismo. La tesi sostenuta era che le democrazie si basavano su un delicato equilibrio economico-sociale, il quale per sopravvivere doveva essere solido e stabile. In tempo di crisi, quando la forza dello stato viene a mancare, le istituzioni diventano vulnerabili e il dispotismo trova facilità ad imporsi¹⁹². Alla fine della guerra, nel 1945, per sostenere queste idee si iscrisse alla *British League for European Freedom*, una società apartitica creata nel 1944 per proteggere i paesi europei dalle violazioni dei diritti umani, in particolare dalle dittature. Ne curò il bollettino editoriale dal 1946¹⁹³.

Sempre in tempo di guerra, nel 1941, a Cicely Hamilton fu affidata una trasmissione radiofonica per la BBC sulla storia della narrativa inglese gialla e poliziesca, da Conan Doyle ad Agatha Christie. Due anni dopo, per la ricorrenza del venticinquesimo anniversario dall'ottenimento del voto alle donne, portò alla radio la sua testimonianza sul movimento suffragista. Affermò che il suffragio femminile apparteneva alla schiera dei diritti umani fondamentali ottenuti nel corso del Novecento e aggiunse che il valore della campagna emancipazionista era da valutare nel cambiamento di attitudine delle donne verso sé stesse e verso la società:

*The militants were of value because they proved that a body of women, many of them thoroughly domesticated, were prepared to break with the tradition of decorum*¹⁹⁴.

¹⁹² L. Whitelaw, *Life and Rebellions Time of Cicely Hamilton: Actress, Writer, Suffragist*, op. cit., p. 229.

¹⁹³ La *British League for European Freedom* era nata nel 1944 per proteggere i paesi oppressi dalle dittature, come la Polonia durante la dominazione di Hitler, o l'Estonia e la Lituania dai regimi dell'Unione Sovietica.

¹⁹⁴ Ivi, p. 233.

Cicely Hamilton morì il 6 dicembre 1952 all'età di 80 anni. Lo stesso anno aveva partecipato ad una festa in onore di Elizabeth Abbott per il venticinquennale dell' *Open Door Council*. Sarebbe stata questa l'ultima occasione per salutare molte amiche e compagne di lotta suffragista ¹⁹⁵.

¹⁹⁵ Ivi, p. 235.

Capitolo 4

Analisi di tre drammaturgie suffragiste di Cicely Hamilton

4.1 *How the Vote Was Won*, l'efficace unione tra satira e propaganda suffragista

How the Vote Was Won nasce come un *pamphlet* a firma di Cicely Hamilton pubblicato nel 1908 dalla *Women Writers' Suffrage League* e corredato dalle illustrazioni di C. Hedley Charlton, artista nota negli ambienti suffragisti per le sue numerose collaborazioni¹⁹⁶. Le potenzialità teatrali convinsero la scrittrice Chris St. John a coinvolgere Hamilton nella trasposizione drammaturgica del testo e ad affidarne la regia a Edith Craig. La prima rappresentazione dello spettacolo ebbe luogo il 13 aprile del 1909 all'interno di una *matinée* organizzata dall'AFL al *Royalty Theatre* di Londra, e nel corso della settimana fu replicata anche alla *Caxton Hall* (*Westminster*). Il 9 maggio la compagnia *Play Actor* mise in scena il testo presso il *Court Theatre*, con Cicely Hamilton nella parte della suffragetta militante Winifred Duncan. Lo stesso mese la commedia fu presentata al *Prince Skating Ring* per una manifestazione indetta della WSPU e in seguito vi furono diverse repliche nei circoli suffragisti di tutto il paese¹⁹⁷. Il consenso di pubblico e critica fu ampio. *The Times* elogiò le autrici per la scelta di un epilogo composto nel migliore spirito della farsa, *The Star* constatò la riuscita dell'effetto comico, *The Stage* riportò la felice unione drammaturgica tra divertimento satirico e propaganda politica, il *Daily Graphic* esaltò l'intelligenza delle tesi portate dai personaggi e infine *Pall*

¹⁹⁶ Hedley-Charlton aveva collaborato con Cicely Hamilton a un altro *pamphlet* satirico in versi dal titolo *Beware! A warning to Suffragettes* edito dall'*Artists' Suffrage League*.

¹⁹⁷ L. Whitelaw, *The Life and Rebellions Times of Cicely Hamilton*, op. cit. p.84.

Mall Gazette mise in evidenza le potenzialità commerciali dello spettacolo¹⁹⁸. *How the Vote Was Won* rimane ancor oggi uno dei più popolari e riusciti testi di propaganda per il suffragio femminile grazie all'originale unione tra umorismo e politica, in grado di creare un piacevole intrattenimento senza per questo mettere in ombra il messaggio politico¹⁹⁹. L'intento della commedia era quello di contrastare la diffusa opinione secondo la quale le donne sono dipendenti a livello economico dagli uomini. Per evidenziare l'assurdità di un assunto che non fa giustizia al lavoro femminile, le suffragette decidono di applicare la logica a livello politico, arrivando, sul finale della commedia, a smantellare gli argomenti su cui essa è basata:

Winifred: *That's why he and the majority of men in this country shouldn't for years have kept alive the foolish superstition that all women are supported by men*²⁰⁰.

La testimonianza dei personaggi femminili dimostra che era materialmente impossibile sostenere tutte le lavoratrici britanniche nel caso si licenziassero, e che è giusto (nonché conveniente) concedere loro il diritto di suffragio. Ciascuna di esse rappresenta, secondo le parole di Agatha, la sorella del protagonista:

*a self-supporting member of the State, who ought not to be shut out from rights of, who ought not to be shut out from rights of citizenship*²⁰¹.

La commedia si apre in un tardo pomeriggio di primavera di un imprecisato

¹⁹⁸ D. Spencer e C. Hayman, *How the Vote was Won and other Suffragette Plays*, op. cit., pp.19-20.

¹⁹⁹ L. Whitelaw, *The Life and Rebellions Times of Cicely Hamilton*, op. cit, p.104.

²⁰⁰ D. Spencer, C. Hayman, *How the Vote was Won and other Suffragette Plays*, op. cit., p.24

²⁰¹ Ivi, p.27.

anno del futuro:

*Time: Late afternoon on a spring day in any year in the futur.*²⁰²

E' il giorno della proclamazione del grande sciopero generale. Le suffragette hanno deciso di protestare abbandonando le proprie mansioni lavorative, cercando il familiare più prossimo e facendosi mantenere da lui finché non abbiano ottenuto lo *status* di elettrici. Così nel modesto ed eccessivamente arredato salotto di un tipico patriarca inglese anti suffragista, Mr. Horace Cole, giungono a chiedere asilo un gruppo di parenti.

Allarmato e incredulo, Mr. Cole dapprima rifiuta, sostenendo che con il misero guadagno di 3,10£ a settimana non può occuparsi (e nemmeno ne ha l'intenzione) di tutte queste donne, poi decide di cenare fuori e andare a teatro, minacciando le presenti di chiamare la polizia se al suo ritorno si troveranno ancora in casa. A quel punto la cugina Maudie gli comunica che tutti i *taxi* sono occupati, il traffico invade la città, e i teatri sono chiusi perché le attrici hanno aderito allo sciopero.

Mentre le ospiti, richiamate dagli strilloni della strada, acquistano le edizioni straordinarie dei giornali che in prima pagina danno la notizia del cedimento degli scettici alle richieste delle scioperanti, Horace lentamente ritratta la sua posizione. In un sentito monologo dichiara di aver sbagliato a considerare le suffragette come delle vandale sconsiderate che invadono il parlamento e rompono i vetri. Ora trova sensati i motivi della loro protesta e, nel monologo finale, si fa portavoce del pensiero suffragista in un

²⁰² D. Spencer, C. Hayman, *How the Vote was Won and other Suffragette Plays*, op. cit., p.23.

accorato appello a favore del voto alle donne.

In chiusura di atto il giovane amico anti-suffragista Gerald Williams, che si era già visto all'inizio dello spettacolo, ricompare in scena. E' trasformato rispetto al mite e compiaciuto ragazzo di prima, anche lui si è convertito alla causa delle donne e con fare energico esorta Mr. Cole a unirsi ai manifestanti per marciare verso *Webmister*. Horace senza esitare accetta l'invito e si accoda alla processione al grido di «*Votes for Women!*»²⁰³.

La messinscena di *How the Vote Was Won* rispetta i criteri di semplicità, economia e durata richiesti ai testi di propaganda: si tratta di un atto unico, non sono previsti cambi d'abito e di ambiente e la vicenda si conclude nell'arco di un'ora. La struttura del testo mantiene le unità aristoteliche di luogo, tempo e azione.

Tutti i personaggi femminili, a parte la moglie del protagonista, aderiscono allo sciopero. Le autrici desiderano porre all'attenzione del pubblico diverse tipologie di donne lavoratrici che differiscono per età, professione e ceto sociale, ma che in comune hanno un forte attaccamento verso la professione e la causa suffragista. Sono donne che faticosamente hanno conquistato l'indipendenza e che non hanno scelto il matrimonio come soluzione di vita, affermando che esiste un'alternativa e nuova soggettività femminile²⁰⁴.

Nel primo dialogo Winifred, giovane e carismatica conferenziera della WSPU, si confronta con la sorella, una tradizionale moglie di famiglia, borghese e conservatrice. Quest'ultima non apprezza le imprese

²⁰³ D. Spencer, C. Hayman, *How the Vote was Won and other Suffragette Plays*, op. cit., p. 33.

²⁰⁴ In tutti gli scritti di Cicely Hamilton è presente l'assunto secondo cui le donne devono scegliere tra matrimonio (e maternità) o lavoro; non è possibile, a suo parere, combinare queste due attività. Questo pensiero è comune a molte femministe del periodo, come Millicent Garret Fawcett, Mrs. J. R. MacDonald, *leaders* del *Women's Labour League* e Mary MacArthur delle *Trade Unions*, che credeva che i bambini dovevano essere cresciuti dalle loro madri a casa.

emancipazioniste perchè a suo avviso non hanno mai portato a nulla:

Ethel: *But you're always prophesying these dreadful things, Winnie, and nothing ever happens*²⁰⁵.

Mrs. Cole mostra di non possedere un pensiero politico definito, alle sollecitazioni della sorella ribatte riportando in modo acritico le opinioni del marito e considera un attacco personale (non una protesta sociale) l'adesione della cameriera allo sciopero, chiosando il suo comportamento come scortese e malvagio:

Ethel: *Oh, I think it's very unkind-very wicked. How I to get Horace anything to eat with no servants?*²⁰⁶

Vi è un solo momento nel quale, rispondendo ad una provocazione di un'altra ospite, confessa di simpatizzare per la causa, ma alla fine conclude che il problema non la tange giacché il suo è un matrimonio felice:

Ethel: *But I do, Aunt; only I have always said that as I was happily married I thought it had very little to do with me*²⁰⁷.

Quando Horace decide di partecipare alla manifestazione, la sua reazione rimane quella di una perfetta sposa vittoriana, fiera delle imprese del consorte:

²⁰⁵ D. Spencer, C. Hayman, *How the Vote was Won and other Suffragette Plays*, op. cit., p. 23.

²⁰⁶ Ivi, p. 25.

²⁰⁷ Ivi, p. 31.

Ethel: *My hero! (She throws her arms round him)*²⁰⁸.

Da un punto di vista drammaturgico, il dialogo tra le due sorelle contrappone il disinteresse e il cinismo di Ethel alla convinzione ideologico-passionale di Winifred. Il loro confronto è funzionale a mettere subito in evidenza la tesi principale che le autrici desiderano veicolare: gli uomini devono comprendere come sia ingiusto escludere le donne che lavorano dalla cittadinanza e lo sciopero servirà a testare l'importanza del loro ruolo per la nazione, nonché la capacità di contribuire all'intera economia.

Alla discussione dà il contributo anche la domestica Lily che nel suo dialetto chiama in causa Christabel Pankhurst e sostiene che le donne sono stanche di essere trattate dalle istituzioni come esseri inferiori:

Lily: (...) *You see, mum, I've got to be recognised by the State. I don't think I'm a criminal nor a lunatic, and I oughtn't be treated as such*²⁰⁹.

Per le suffragiste inglesi l'esclusione dalla cittadinanza ha un valore simbolico perché esprime, oltre alla negazione dei diritti politici, la mancanza di autonomia personale²¹⁰. Emmeline e Christabel Pankhurst criticavano il fatto che ancora nelle democrazie moderne, come era avvenuto nella legislazione greca e nel diritto romano, all'umanità femminile veniva negato il diritto di cittadinanza e con esso la proprietà sui propri beni, la trasmissione dell'eredità ai figli, l'accesso paritario all'istruzione.

²⁰⁸ Ivi, p. 33.

²⁰⁹ Ivi, p. 25.

²¹⁰ A. Rossi Doria, *Le donne nella modernità*, Verucchio, Pazzini Editore, 2007, p. 10.

Agatha Cole, la prima parente ad apparire in scena, tocca due punti salienti del dibattito teorico femminista di quegli anni: l'assenza di rappresentanza politica da parte delle salariate e il diritto delle donne all'istruzione. Quest'ultimo concetto verrà ribadito anche da Virginia Woolf nel testo *Three Guineas* in riferimento all'effetto sulle giovani del cosiddetto “fondo per l'educazione di Arthur”, contributo in denaro che le famiglie inglesi riservavano alla formazione dei figli maschi, a scapito di una modesta (se non inesistente) rendita destinata alle ragazze²¹¹.

Dalla presentazione che Agatha da di sé si posso trarre alcune analogie con l'esperienza vissuta negli anni giovanili dalla scrittrice, quali la precoce dipartita da casa, la mancanza di sostegno familiare, la necessità di rendersi indipendente a livello economico, l'avvicinamento ad un mestiere²¹². Ma a differenza dell'autrice, che ha intrapreso una professione artistica, Miss Cole opta per un impiego da governante. Pur trovandosi bene presso i suoi datori di lavoro, dichiara di aderire allo sciopero perché desidera che il suo lavoro venga finalmente riconosciuto dallo stato e che la proposta di legge sulla *sex disability* sia licenziata al più presto²¹³. Alla fine dell'intervento si augura che le donne, una volta ottenuto il voto, non debbano più sopportare le ingiustizie che lei ha dovuto patire e spera che venga finalmente applicato un criterio paritario nell'educazione delle giovani:

Agatha: Yes I was a lady-such a lady that at eighteen I was thrown upon the world, penniless, with no training whatever which fitted me to earn my living. When women

²¹¹ V. Woolf, *Le tre ghinee*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2004, p. 23.

²¹² Le analogie sono state rilevate dalla biografa Lis Whitelaw nel testo dedicato a Cicely Hamilton. L. Whitelaw, *The Life and Rebellions Times of Cicely Hamilton*, op. cit, p.84.

²¹³ D. Spencer, C. Hayman, *How the Vote was Won and other Suffragette Plays*, op. cit. pp.27-28.

*become citizens I believe that daughters will be given the same chance as sons, and such a life as mine will be impossible*²¹⁴.

La tesi appena espressa si riferisce a un punto-chiave della lotta suffragista: il rifiuto del *double standard* nell'educazione tra uomini e donne²¹⁵. Agatha, come la maggior parte delle giovani borghesi britanniche di inizio secolo, soffre per la mancanza di quei diritti fondamentali (elezione, istruzione, tutele salariali, proprietà, eredità) da tempo ottenuti dagli uomini del suo ceto. In particolare le giovani della *middle class* senza rendita avevano come obiettivo l'ottenimento di un'istruzione migliore «per poter condurre un'esistenza superiore almeno di un gradino a quella delle serve»²¹⁶.

Già nel trattato a sostegno della prima petizione per il voto alle donne, *Enfranchisement of Women* (1851), l'intellettuale e filosofa Harriet Taylor Mill (1807-1858) si soffermò sulla necessità far frequentare alle giovani una scuola superiore paritaria per emanciparsi dalla dipendenza economica dei familiari maschi. Nello stesso periodo riformatrici come Barbara Bodichon o Emily Davies inaugurarono le prime università per studentesse, pubblicarono libri a favore dell'istruzione femminile e promossero l'occupazione delle donne²¹⁷. La stessa Hamilton nell'anno del debutto della *pièce* scrive *Marriage as a Trade* in cui sostiene che mentre i giovani si affacciano alla vita in un clima di incoraggiamento, le fanciulle crescono

²¹⁴ Ibidem.

²¹⁵ Per *double standard* si intendono le disuguaglianze morali, etiche, economiche, sociali e di genere tra i due sessi espresse in tutti i campi, da quello professionale, a quello educativo. Il superamento del *double standard* è uno degli obiettivi primari dell'obiettivo primario delle battaglie delle suffragiste inglesi.

²¹⁶ B.S. Anderson, J.P. Zinser, *Le donne in Europa, Nella città moderna*, Roma-Bari, Laterza, 1993, p.209.

²¹⁷ Nel 1848 viene fondato il *Queen's College*, cui segue nel 1850 il *Bedford College* e nel 1869, grazie a Emily Davies e Barbara Leigh Smith, il *Girton College*, poi spostato a Cambridge. Per promuovere il lavoro femminile venne istituita la *Society for Promoting the Employment of Women* dove militò Millicent Garrett Fawcett, futura *leader* del movimento moderato.

in un ambiente ostile o, nel migliore dei casi, indifferente. Questo atteggiamento negativo della famiglia nei confronti delle ragazze permane anche nella vita adulta, il lavoro degli uomini viene valorizzato, mentre quello delle donne rimane sottostimato, anche se apporta un contributo economico alla famiglia²¹⁸.

Un personaggio che mette in evidenza altri aspetti della figura femminile è la nipote di Horace, che appare in scena dopo Agatha. Molly è una giovane *New Woman*, ironica, intelligente e spregiudicata, che non accetta imposizioni sulle scelte di vita private e professionali. Figlia di Samuel, defunto fratello di Horace, ha vent'anni, è una scrittrice di successo, e da parecchio tempo non frequenta lo zio perché lui disapprova il fatto che abiti da sola e che si mantiene scrivendo testi che gli hanno riferito essere scandalosi. Mr. Cole la giudica «*sexless*» perché non ha accettato di sposare il fidanzato a lei destinato dalla famiglia:

Molly: *You called me sexless once because I said that as long as I could support myself I didn't feel an irresistible temptation to marry that awful little bounder Weekes*²¹⁹.

Eppure quando la giovane dichiara che, aderendo allo sciopero, andrà a vivere da lui e perciò seguirà le sue regole, Horace rifiuta portando

²¹⁸ Le battaglie delle donne per la conquista di un'istruzione paritaria incominciarono nel XVII secolo. La filosofa Mary Wollstonecraft (1759-1797) alla fine del Settecento in *A Vindication of the Rights of Woman* (1792) condannava il diverso tipo di educazione offerto ai due sessi, che produceva giovani preparati e solidi intellettualmente a scapito di coetanee inattive, deboli, e intrise di falsi pudori. A suo parere, le scolare dovevano formarsi in ogni campo del sapere per raggiungere la stessa formazione e le medesime possibilità professionali dei ragazzi. Antesignana del pensiero femminista liberale, la filosofa rifiutava l'inferiorità 'per natura' del genere femminile sostenuta nell'*Emilio* di Rousseau, e dichiarava che l'obiettivo prioritario per l'umanità era quello di ottenere pari dignità per tutti gli esseri umani, a prescindere dalla distinzione di sesso. Cfr. M. Wollstonecraft, *A vindication of the rights of woman*, New York, Knopf, 1992.

²¹⁹ D. Spencer, C. Hayman, *How the Vote was Won and other Suffragette Plays*, op. cit., p.28.

giustificazioni di tipo economico²²⁰.

Un modello di 'donna nuova' è anche proposto in Madame Christine Susan, la cugina di Horace, che segue la visita della giovane nipote. Quarantenne distinta, si mostra subito solidale con le scioperanti e in particolare con Molly, mettendo in luce lo spirito corporativo presente all'interno dei gruppi militanti:

Molly: *And Samuel Cole was my father*

Madame: *Christine I'm very glad to meet you. I didn't know I had such charming relations*²²¹.

Anche scena seguente, quando Agatha prende le parti della cugina Maudie, le parenti suffragiste mostrano di sostenersi l'un l'altra e all'occorrenza di difendersi:

Horace: *I was not addressing myself to you*

Agatha: *Why not, Horace? She's your cousin. She needs your protection just as much as we do*²²².

Susan è la titolare di un redditizio negozio di abiti da signore su *Hannover Street* e ha appena lasciato in usufrutto la sua attività alle tre associazioni suffragiste perché intende trasferirsi dal cugino. Horace, furioso, commenta che se avesse avuto un marito, questi non le avrebbe permesso di fare una sciocchezza simile, ma lei gli risponde, in modo sarcastico, che un tempo era stata sposata con un inetto che lei stessa manteneva, per questo ora è

²²⁰ Horace dichiara che siccome Molly guadagna più di lui, non ha senso mantenerla. D. Spencer e C. Hayman. D. Spencer, C. Hayman, *How the Vote was Won and other Suffragette Plays*, op. cit., p.28.

²²¹ Ivi., p.29.

²²² Ivi. p.30.

felice di trovarsi di fronte ad un uomo che è realmente un uomo:

Madame Christine: *I had a husband once. He liked me to do foolish things- for instance, to support him. After that unfortunate experience, cousin Horace, you may imagine how glad I am to find a man who really is a man, and will support me instead*²²³.

Con questa battuta le autrici dimostrano che talvolta non è l'uomo a mantenere la donna. Nella commedia l'ex marito di Madame Christine o lo stesso Horace non sono per nulla disposti a sostenere le parenti, mentre Agatha o Molly grazie alla loro professione sono indipendenti e padrone del proprio destino. Anche Maudie Spark, la quinta parente che si palesa, incurante dei pregiudizi famigliari (il cugino Horace la reputa «*as the skeleton in the cupboard of a respectable family*»²²⁴) ha deciso di intraprendere un discusso mestiere, che, però, la rende autonoma. E' una cantante di *Music Hall* e per lei lo sciopero ha anche un significato di rivalse morale: l'attacco alla casa, luogo cui relegare le donne, e l'orgoglio di aver scelto una professione pubblica che le permette di evadere lo spazio del privato. La si vede cantare, alla fine del suo breve soliloquio:

Maudie: *Oh, what a song it'll make. A woman's place is the home-I don't think, I don't think, I don't think*²²⁵.

L'ultima ospite, l'anziana Miss Elizabeth Wilkins chiude il quadro delle parenti. Dopo Lily, la donna di servizio, Winifred, l'attivista, Agatha, la governante, Molly, la scrittrice, Susan, la commerciante, Maudie, l'attrice,

²²³ Ibidem.

²²⁴ Ibidem.

²²⁵ Ibidem.

ecco entrare in scena la carismatica Elizabeth, votata da venticinque anni all'impegno nel sociale (lavora per i giovani, i pensionati, gli adulti del suo quartiere).

Zia Lizzie è la più anziana del gruppo e rappresenta una figura di svolta nella vicenda perché, grazie alle doti personali, all'esempio di vita e al particolare affetto che suscita nel nipote, convincerà Horace a cambiare opinione. Essa testimonia l'esistenza di una genealogia di donne indipendenti e preparate che sono vissute nel periodo precedente ai moti suffragisti di inizio Novecento, fase del cosiddetto femminismo «della liberazione». Molte scrittrici inglesi che vedono la loro produzione nell'Ottocento, come Jane Austen, Charlotte Brönte o Louise May Alcott, hanno messo al centro dei loro romanzi eroine esemplari che, tentando di autodeterminare il proprio destino senza sottomettersi al principio maschile, aprono la strada al protagonismo femminile del secolo seguente. I racconti «dell'età epica della letteratura femminile», come l'ha definita Virginia Woolf, la quale critica in alcune l'eccesso di auto espressione veicolata attraverso una smodata ribellione contro la società dei padri, hanno avuto il merito di aver valorizzato un universo femminile che altrimenti avrebbe faticato a uscire allo scoperto²²⁶.

All'inizio del monologo che chiude il testo, Horace si rivolge a Lizzie ammettendo l'assurdità delle posizioni che ha adottato fino a quel momento. Seguendo l'opinione generale, aveva etichettato le suffragiste solo come delle invasate, non considerando che tra esse vi potesse essere anche Miss Elizabeth Wilkins, una donna coscienziosa, intelligente, e oculata. E' ingiusto che il governo continui a rifiutare l'idea che donne

²²⁶ A. Lamarra, *Padri e figlie: una liaison dangereuse* in «La camera blu. Rivista del Dottorato di Studi di Genere». Vol. 4, Giugno-Dicembre 2008, Napoli, Filema Edizioni.

come lei si rechino alle urne ogni cinque anni:

Horace (...) *I thought only a few hooligan window-smashers wanted the vote; but when I find that you – Aunt- Fancy a woman of your firmness of character, one who has always been so careful with her money, being declared incapable of voting! The thing is absurd*²²⁷.

Horace è convinto che la conseguenza di questo rigido diniego provocherà un sciopero rivelatore del fatto che gli uomini britannici, lui compreso, non hanno nessuna intenzione di occuparsi del mantenimento di milioni di ex lavoratrici ridotte in povertà. I politici, inoltre, non possono aspettarsi che il problema si risolva facendo sposare tutte le scioperanti nubili, giacché è in dubbio che in Inghilterra non vi sono abbastanza uomini. La sua tesi è che se le donne si mantengono da sole e pagano le tasse, bisogna concedere loro il voto, invece che farle tornare nelle famiglie di origine o sperare di ammogliarle.

Il punto del testo nel quale le autrici riportano la sproporzione tra il maggior numero di donne rispetto agli uomini, il cosiddetto '*surplus women*', era una questione molto discussa dai commentatori dell'epoca. Si trattava di un dato statistico, già presente nel censimento del 1851, che contava un esubero nella popolazione totale inglese di 405.000 donne²²⁸. Il dislivello numerico tra i due sessi era aumentato nel corso degli anni, fino a raggiungere un picco nel 1911 e a contare nel censimento del '21 un rapporto di 1,096 donne contro 1,000 uomini ²²⁹.

Come si evince dalla commedia, alla richiesta di un mezzo per mantenere

²²⁷ D. Spencer e C. Hayman, *How the Vote was Won and other Suffragette Plays*, op. cit., p.32.

²²⁸ S. Jeffreys, *The Spinster and her Enemies. Feminism and Sexuality 1880-1930*, London and New York, Pandora, 1985, p. 86.

²²⁹ Ivi, op. cit, p. 88.

le *excess women* britanniche, se da una parte gli anti-suffragisti rifiutavano di sostenere le parenti nubili, dall'altra negavano loro l'accesso al mondo del lavoro e ai diritti di cittadinanza. L'ostinazione di vedere le donne solamente come mogli e madri senza diritti politici portò il medico Sir Almroth Wright a propugnare l'assurda soluzione di mandare le suffragette (gruppo nato, a suo parere, in conseguenza proprio del *surplus women*) nelle colonie, dove avrebbero trovato marito più facilmente²³⁰. La proposta delle emancipazioniste, sostenuta anche all'interno della drammaturgia, era invece quella di favorire il lavoro e l'autonomia femminile, piuttosto che continuare a vedere le donne esclusivamente come mogli e madri. Già nel 1850 il movimento femminista aveva creato un ufficio che aiutava l'occupazione delle donne, il *Women's Employment Bureau* e, nonostante l'ostilità dei conservatori, tra il 1860 e il 1911 il numero di impiegate di classe media salì notevolmente, in particolare la quantità di commesse e assistenti di negozio²³¹. Le lavoratrici delle classi popolari non subirono un così netto ostruzionismo perché il salario che portavano a casa era essenziale all'economia familiare e alcune categorie, come le operaie tessili, rappresentano delle realtà consolidate nel paese²³².

Nel proseguo del monologo Horace insiste sulla cecità dei politici, che parlano come se tutte le donne del Paese stessero a casa a lavare e stirare, non considerando che molte non ne hanno una cui badare:

Horace: *They talk as if all the women ought to stay at home washing and ironing. Well, before a woman has a wash-tub, she must have a home to put it in, mustn't she?*

²³⁰ A. E. Wright, *The Unexpurgated Case Against Woman Suffrage*, London, Constable, 1913.

²³¹ C. Hamilton, *Marriage as a Trade*, op. cit., p. 8.

²³² Cfr. A. Rossi Doria, *Dare forma al silenzio. Scritti di storia politica delle donne*, Roma, Viella, 2007, p.21.

*And who's going to give it her? I'd like them to tell me that. Do they expect me to do it?*²³³.

Certo anche lui ammette di preferire un modello tradizionale di donna, ma se alcune di esse, torna a ribadire, desiderano mantenersi da sole, pagarsi una casa, e possedere il diritto di voto, non si vede perché non concedere loro di realizzarsi come cittadine autonome:

*Horace: I like a woman to be a woman-thats the way. I was brought up; but if she insists on having a vote- and apparently she does (...). I don't see why she shouldn't have it*²³⁴.

Alcune studiose di storia di genere hanno cercato di capire da dove nasce il secolare diniego da parte degli uomini nell'accordare il suffragio femminile. Si è ipotizzato che questo rifiuto derivasse dal timore di veder minata l'universale egemonia che gli uomini detenevano in ogni campo, dalla sfera pubblica a quella privata. Scrive a tal proposito Anna Rossi Doria:

Nel momento in cui le donne chiedono i diritti politici, mettono in discussione la divisione tra sfera privata e sfera pubblica e quindi anche i rapporti tra uomini e donne nella sfera privata²³⁵.

Su questo argomento l'ormai convertito Horace dichiara che l'andare a votare non interferirà sul tempo domestico delle donne, come non ha mai pesato sull'occupazione e sulla vita privata degli elettori. Con piglio

²³³ D. Spencer, C. Hayman, *How the Vote was Won and other Suffragette Plays*, op. cit., p.32.

²³⁴ Ibidem

²³⁵ A. Rossi Doria, *Le donne nella modernità*, op. cit., p. 11

polemico il protagonista tende poi a specificare che nelle scorse votazioni nessun governante si è peritato di ordinare alle donne che raccoglievano porta a porta i consensi per i candidati di tornare tra le mura domestiche ad accudire i bambini. Mr. Cole, rivolgendosi ora direttamente ai politici, domanda loro per quale motivo se prima le donne avevano il tempo di fare campagna elettorale, adesso non possano più trovare un momento per votare:

Horace: *I don't see why she shouldn't have it. Many woman come in here at the last election and tried to wheedle me into voting to her particular candidate. If she has time to do that- and I never heard the member say then that she ought to be at home washing and ironing the baby- I don't see why she hasn't time to vote. It's never taken up much of my time, or interfered with my work*²³⁶.

Il suffragio, prosegue il protagonista, è essenziale per le donne perché significa l'acquisizione di uno *status* o, meglio, un *locus standi*:

Horace: *that's what the vote does for me. It gives me a status: that's what you women want- a status.*

(...)

Horace: *I might even call it a locus standi. If I go now and tell these rotten Cabinet Minister what I think of them, it's my locus standi*²³⁷.

Le attiviste stanno combattendo per ottenere la legittimazione ad agire all'interno del sistema sociale, e con essa il diritto di poter testimoniare nei processi, di potersi appellare ad un giudice, di essere ascoltate dagli organi

²³⁶ D. Spencer, C. Hayman, *How the Vote was Won and other Suffragette Plays*, op. cit., p.32.

²³⁷ Ibidem.

istituzionali, ovvero di poter partecipare alla vita dello stato. E' necessario fare delle riforme, dichiara Horace, perché le condizioni di vita delle donne sono cambiate, ora esse lavorano e si trovano ad affrontare la società negli stessi termini degli uomini, senza però avere il diritto di *locus standi* del voto:

Horace: *And women are placed in the battle of life on the same terms as we are, short of one thing, the locus standi of a vote*²³⁸.

L'ingiustizia sta nel fatto che come i loro padri, mariti, fratelli, cugini pagano per vestiti, cibo e tasse, ma a differenza di questi non hanno diritto di esprimersi sulle leggi che regolano il prezzo dei beni o sulle ore di lavoro nelle industrie presso cui sono occupate:

Horace: *Why shouldn't they have a voice in the laws which regulate the price of food and clothes? Don't they pay for their food and clothes?*

(...)

Horace: *Why shouldn't they have a voice in the rate of wages and the hours of labour in certain industries? Aren't they working at those industries? If you had particle of common sense or decent feeling, gentlemen-*²³⁹.

Le lavoratrici cui Horace si riferisce in questo punto del testo sono le operaie di fabbrica che vivono il confronto quotidiano e diretto con i colleghi e perciò soffrono maggiormente per la mancanza dei diritti politici. Esse ricevevano la metà o un terzo della paga, spesso venivano osteggiate quando cercano di riunirsi in associazioni e, pur versano i contributi allo

²³⁸ Ivi, p.33.

²³⁹ D. Spencer e C. Hayman, *How the Vote was Won and other Suffragette Plays*, op. cit., p. 32.

stato, non potevano votare e avere accesso a cariche di rappresentanza. Per loro il voto significava la conquista di migliori condizioni nel lavoro e maggior peso anche in famiglia, come venne espresso in una petizione del maggio del 1900 firmata dalle lavoratrici dei cotonifici del *Lancashire* della cittadina di *Blackburn*. Le operaie affermavano che era ingiusto e inopportuno negare il voto alle donne perché sentivano che la loro posizione era doppiamente sminuita: agli occhi dei figli, che non le vedevano partecipare alla vita politica come i loro padri, e nei confronti dei colleghi di fabbrica, ai quali erano costrette a demandare tutto il potere decisionale²⁴⁰.

Come già accennato, in Inghilterra le prime a rivendicare «il diritto alla nostra fetta di libertà in questa repubblica» furono le cosiddette *petitioners* a metà del XVII secolo, alle quali si affiancarono molte donne della classe operaia²⁴¹. La vicenda delle petizioniste anticipò la lotta per il voto di due secoli dopo avviata dalle donne di classe media e in seguito sostenuta da tutte le classi sociali. Se le borghesi puntavano all'istruzione, come si è visto precedentemente, al fine di ottenere un miglioramento professionale, le operaie esigevano maggiori tutele nel lavoro. I due gruppi si unirono nelle grandi manifestazioni di massa offrendo le proprie esperienze e mostrando un forte spirito corporativo.

Anche Cicely Hamilton considerava il lavoro fondamentale come mezzo per l'emancipazione femminile. Nell'anno della scrittura della *pièce* per protestare contro l'irragionevole situazione che obbligava le lavoratrici a pagare le imposte pur non possedendo il diritto di elezione, fondò insieme

²⁴⁰ A. Lamarra, *L'altra faccia del suffragismo inglese: le protagoniste della classe operaia*, in M. A. Selvaggio (a cura di), *Desiderio e diritto di cittadinanza. Le italiane al voto*, op. cit., pp.104-107.

²⁴¹ Cfr. §. 1 .

ad un gruppo di lavoratrici la *Women's Tax Resistance League*, associazione nata con l'intento di applicare la disobbedienza fiscale finché non si fosse ottenuto il voto. Va anche ricordato che nel dopoguerra diede supporto attivo all'organizzazione dedicata a garantire la libertà per le donne di lavorare negli stessi termini degli uomini in nome di un'assoluta uguaglianza tra i sessi, la *Open Door Council* .

Dopo aver esposto i motivi per i quali le donne pretendono l'acquisizione del diritto di voto e demolito le tesi a sfavore, sul finale il tono dello spettacolo riprende i caratteri della satira. Rientra in scena, sconvolto e spaventato, Williams raccontando che ospita dodici parenti in salotto e che non ha nessuna intenzione di mantenerle per il resto della vita. Esortando l'amico Horace a seguirlo per strada, il giovane esce di scena intonando la marcia patriottica *Rule, Britannia!* trasformata all'occasione in slogan suffragista:

Williams: (...) *Votes for Women! Rule Britannia; Women never, never, never shall be slaves! Votes for Women!*²⁴².

Mr. Cole decide allora di accodarsi ai manifestanti, finalmente consapevole che il suo contributo porterà maggiore equità nel mondo. La commedia si conclude con un monito al pubblico contenuto nelle sue ultime battute:

Horace: *You me depend on me-all of you-to see justice done. When you want a thing done, get a man to do it! Votes for Women!*²⁴³.

²⁴² D. Spencer, C. Hayman, *How the Vote was Won and other Suffragette Plays*, op. cit., p.33.

²⁴³ Ibidem. Cfr. Immagine 4 p.179.

4.2 *Pageant of Great Women*, un esempio di teatro celebrativo suffragista

Dopo l'efficace collaborazione e il successo ottenuto con la commedia *How the Vote was Won*, Cicely Hamilton venne invitata da Edith Craig a scrivere un secondo testo. Il tema individuato fu la celebrazione di grandi figure femminili del passato. Tra gli intenti figurava la realizzazione di uno spettacolo che avesse la forza delle imponenti manifestazioni di piazza e la cura estetica dalle *civic pageantry*, sfilate in costume molto diffuse nella provincia londinese²⁴⁴.

Cicely Hamilton si ispirò per la composizione del futuro *pageant*, scritto in un inglese arcaico ed elegante, ad una popolare cartolina suffragista illustrata da Henry W. Margetson²⁴⁵. L'immagine raffigurava una donna ammanettata che si appellava ad una figura allegorica bendata (Giustizia) per sfuggire ad un personaggio maschile (Pregiudizio) che tentava di trascinarla via con delle corde. Nella trasposizione teatrale il personaggio di *Woman* invoca *Justice* per ottenere libertà e diritti, mentre *Prejudice*, per contrastare le sue richieste, utilizza le classiche tesi antisuffragiste che relegano le donne alla sfera del privato. Grazie alla testimonianza di sei

²⁴⁴ L'ultima manifestazione suffragista in ordine di tempo fu la cosiddetta *Women's Sunday* (21 giugno 1908) e vide la partecipazione di 300 mila manifestanti che confluirono, divise in sette processioni, su *Hyde Park*. Tra le *civic pageantry* ebbe molta risonanza l'esibizione del drammaturgo Louis Napoleon Parker che si svolse a *Sherbone* nel 1905, cui parteciparono 900 comparse. L'ipotesi che il *Pageant of Great Women* fu ispirato dai cortei femministi e dalle *civic pageantry* è sostenuta da Sheila Stowell in S. Stowell, *A Stage of their Own*, op. cit., pp. 44-45, da Lis Withelaw in L. Withelaw, *The Life and Rebellions Time of Cicely Hamilton*, op. cit., pp.86-89 e da Roberta Gandolfi in R. Gandolfi, *La prima regista. Edith Craig, fra rivoluzione della scena e cultura delle donne*, op. cit., p.131. La studiosa Lisa Tickner in un importante testo ricostruisce la messa in scena di dieci cortei suffragisti che si sono susseguiti a Londra tra il 1907 e il 1910. Cfr., L. Tickner, *The Spectacle of Women: Imagery of the Suffrage Campaign 1907-1914*, op. cit.,. Sulla rappresentazione del corpo femminile nella letteratura e nell'arte: Cfr., V. Fortunati, A. Lamarra, E. Federici, *The controversial womens body. Images and representations in literature and art*, Bologna, Bonomia Universiti Press, 2003.

²⁴⁵ R. Gandolfi, *La prima regista. Edith Craig, fra rivoluzione della scena e cultura delle donne*, op. cit., p.138.

gruppi di donne famose (le istruite *Learned Women*, le talentose *Artists*, le spirituali *Saintly Women*, le valorose *Heroic Women*, le autorevoli *Rulers*, le coraggiose *Warriors*), alla fine Donna riuscirà ad ottenere autorità e potere decisionale.

Pageant of Great Women debuttò a Londra il 10 Novembre del 1909 presso lo *Scala Theatre* in occasione del primo incontro pubblico organizzato dalla lega delle attrici e dalla lega delle scrittrici suffragiste. All'esibizione parteciparono molte note interpreti che diedero lustro e importanza alla serata, tra queste la celebre attrice Ellen Terry e l'*actress manager* Lillah McCarthy. Dopo la prima rappresentazione seguirono una serie di repliche presso i circoli suffragisti di diverse città, i quali richiedevano, allestivano e finanziavano la produzione.

Nel repertorio suffragista la parata delle donne famose fu lo spettacolo che ebbe maggior rilievo sulla stampa del tempo. I giornali di settore, a cominciare dall'articolo del 1° novembre 1910 di *The Vote*, periodico della WFL, misero in evidenza il sincero coinvolgimento del pubblico, mentre Ellen Terry dichiarò su *Votes for Women* del 19 Novembre 1909 che quest'opera era il miglior pezzo di propaganda scritto per il movimento²⁴⁶. Anche le testate generaliste diedero rilievo al *Pageant*. Il quotidiano londinese *Daily Mirror* dedicò la pagina di apertura del 13 novembre 1909 alle fotografie delle attrici in costume con il titolo «*Well-Known Actresses Appear as Famous Women in a Pageant Advocating the Cause of Votes for Women*»²⁴⁷. Lo stesso giorno *The Time* riferì l'apprezzamento del pubblico verso la profondità e la qualità estetica con la quale veniva veicolato il

²⁴⁶ Ivi, p.143.

²⁴⁷ Ivi., p.132.

messaggio suffragista²⁴⁸. *The Era* e *The Stage* al contrario si schierarono contro il repertorio propagandistico dell'AFL e della WWSL e disapprovarono il fatto che le attrici si occupassero di attività politica, colpevole di compromettere e forviare l'esito artistico degli spettacoli²⁴⁹.

Rispetto alla messa in scena, come già accennato, il *Pageant* presentava la sfilata, per gruppi, di sei cortei di donne famose che venivano introdotte dalle battute di *Woman* (unico ruolo 'parlante' insieme a *Prejudice* e *Justice*) e da brani musicali suonati dal vivo. Per ogni categoria la regista aveva previsto una variante scenica: le sante, ad esempio, accompagnate da componenti gregoriani, erano accolte da un gruppo di bambini vestiti di bianco. Conclusi gli interventi, le attrici si disponevano attorno al trono di Giustizia, in semicerchio, creando un effetto scenografico di grande rilievo grazie ai sontuosi abiti curati dalla stessa Craig²⁵⁰. Secondo Roberta Gandolfi nella regia di Craig si può individuare la commistione di due generi popolari nella tradizione teatrale inglese: i *Tableaux Vivants*, quadri di vita con attori muti che personificavano leggende locali e il *Masque*, lirica in musica di origine rinascimentale correlata da canti e danze²⁵¹.

Il primo personaggio ad entrare in scena è Donna che, seguita da Pregiudizio, si inginocchia ai piedi di Giustizia per avanzare un accorato appello:

²⁴⁸ L. Withelaw, *The life and rebellious Times of Cicely Hamilton*, op. cit. p. 88.

²⁴⁹ Ibidem. Il fenomeno del teatro militante ebbe in quel periodo illustri sostenitori, come il critico G. L. Harding, che sul settimanale femminista *Freewoman* comparò il teatro di propaganda al nuovo 'dramma di idee' di Ibsen, Shaw, Bieus. La stessa Cicely Hamilton sostenne a più riprese l'utilità del teatro nella campagna del voto alle donne. Cfr., R. Gandolfi, *La prima regista. Edith Craig, fra rivoluzione della scena e cultura delle donne*, op. cit., p.171.

²⁵⁰ Le fotografie delle attrici correlate alla prima edizione di *Pageant of Great Women* (edita dalla *Suffrage Shop* nel 1910) documentano la ricchezza e la spettacolarità dei costumi. Cfr. appendice pp. 172-207.

²⁵¹ R. Gandolfi, *La prima regista. Edith Craig, fra rivoluzione della scena e cultura delle donne*, op. cit., pp. 133-134.

*I cling to Justice and I cry for freedom!*²⁵².

Prejudice, osteggiando questa richiesta, afferma che la libertà nasce dalla saggezza e che le donne non hanno mai mostrato di essere assennate. La loro natura, sostiene, le porta ad interessarsi esclusivamente della cura del proprio aspetto fisico e non palesare nessun interesse verso la conoscenza. Se dovessero scegliere tra l'abbraccio di un uomo o il diritto alla libertà, a suo parere, prediligerebbero sempre il primo a scapito del secondo:

*Freedom is born of wisdom- springs from wisdom-
And when was woman wise? Has she not ever
Looked childlike up to man? has she not ever
Put the outward show before the inward grace?
Scored learning, lest it dim the light of her eye?
Shunned knowledge, lest long study pale her cheek?
Is not her day of petty cares,
Of petty hates and likings? When has she
Stood godlike in her wisdom, great of soul?
What is her prize in life- a kiss, a smile,
The right to claim caresses! Yet she cries
For freedom! An she had it, she would sell it
For a man's arm round her waist!*²⁵³.

L'autrice in queste prime battute si sta riferendo ad alcune tesi positiviste e di stampo naturalistico che circolavano all'epoca negli ambienti anti-femministi, le quali sostenevano l'esistenza di un' inferiorità femminile di tipo biologico che giustificava la struttura gerarchica della società in favore

²⁵² C. Hamilton, *A Pageant of Great Women*, The Suffrage Shop, London 1910, p.21.

²⁵³ Ivi, pp.23-25.

del sesso maschile.

Queste convinzioni avevano origini lontane nella storia del pensiero umano. Già nella Grecia Antica il filosofo Aristotele considerava le donne esseri imperfetti, la cui anima, come negli schiavi e nei bambini, non ha piena autorità sul corpo, mentre il medico Galeno alcuni secoli dopo asseriva che gli organi genitali delle donne rappresentavano una forma mutilata e imperfetta di quelli maschili. Tali principi, atti a sancire l'inadeguatezza fisica e psicologica della donna, influenzarono la medicina fino al Seicento e nei periodi successivi. Nel XVIII secolo gli anatomisti arrivarono a riprodurre lo scheletro femminile con ossa pelviche fuori misura e cranio eccessivamente piccolo, come a rinforzare l'immagine di un genere dedito per natura alla riproduzione e poco incline alla razionalità.

Nell'Ottocento fu il pensiero positivista a raccogliere e sistematizzare le tesi sessiste del passato. Il filosofo francese Auguste Comte sostenne la convinzione, ormai culturalmente diffusa, che l'inadeguatezza intellettuale femminile si poteva osservare sul piano razionale e del pensiero astratto. Per contro in Inghilterra il pensatore liberale John Stuart Mill, portavoce al governo della prima petizione per il voto alle donne, si oppose alla subordinazione delle donne dichiarando che tale stato non derivava da un dato naturale, ma da un atto di forza da parte degli uomini i quali, nel corso dei secoli, avevano approfittato della debolezza fisica delle donne per dominare il loro genere. La posizione di Mill riprendeva il punto di vista delle emancipazioniste europee, le quali sostenevano che all'origine dell'oppressione femminile c'era una motivazione storica e sociale derivante da una secolare cultura fallologocentrica che svalutava e

subordinava le donne agli uomini²⁵⁴.

Rifacendosi al pensiero femminista appena menzionato, il personaggio di *Woman* alle accuse di *Prejudice* replica affermando che l'inadeguatezza del suo genere è stata indotta dagli uomini, i quali hanno sempre considerato le donne solo come degli oggetti sessuali. Alle giovani è stato insegnato a sorridere, non a pensare, a preoccuparsi di nutrire il corpo, piuttosto che il cervello:

So were we trained to simper, not to think:

So were we bred for dimples, not for brains!

*Not souls, but foolish flesh-so you desired us*²⁵⁵.

Eppure, nonostante privazioni e ingiustizie, continua *Woman*, nella storia sono esistite molte figure di donne che in vita hanno studiato, scritto, dipinto, costruito opere d'arte con grande passione:

(...) Oh think you well

What you have done to make it hard for her

*To dream, to write, to paint, to build, to learn*²⁵⁶.

²⁵⁴ Cfr., A. Comte, *Sull'evidente inferiorità della donna*, Torino, UTET, 1967, H. Taylor Mill, J. Stuart Mill, *Sull'uguaglianza e l'emancipazione femminile. Scritti di Jhon Stuart Mill e Harriet Taylor*, Torino, Einaudi, 2011. E' da notare che fin dal Settecento, al contrario, nei *pamphlets* a difesa delle donne veniva proposta l'opera di figure femminili illustri al fine di rafforzare il punto di vista dell'autore. Il primo testo su questi argomenti scritto da una pensatrice femminista di cui è rimasta memoria è *Le Trésor de la cité des dames* (1405) della gentildonna francese Christine de Pizan. Nel saggio veniva confutata l'idea dell'inferiorità naturale delle donne rievocando la virtù e la forza di donne illustri del passato. B.S. Anderson e J.P. Zinser, *Le donne in Europa. Nella città moderna*, op. cit., p.192. C. De Pizan, *La città delle dame*, Roma, Carocci, 2004.

²⁵⁵ C. Hamilton, *A Pageant of Great Women*, op. cit., p.25.

²⁵⁶ Ivi, p.27.

Chiamate in scena appaiono allora le *Learned Women*, ciascuna introdotta da una frase di presentazione, come avverrà in seguito per tutti i personaggi. Capofila è la matematica e filosofa Ipazia, martire della conoscenza, cui segue la riformatrice spagnola Santa Teresa, la poliglotta e per dieci giorni regina d'Inghilterra Lady Jane Grey, la scrittrice Madame de Staël, le pensatrice della Rivoluzione francese Madame Roland, l'intellettuale e prima donna ad aver ricevuto il *Prix d'Eloquence* dall'*Académie Française* Madelène de Scudery, le scrittrici Jane Austen e George Sand, l'astronoma Caroline Hershell, la scienziata Madame Curie, e infine, un'anonimia rappresentante di tutte le laureate.

Le lotte per un'istruzione paritaria erano tra i primi punti della battaglia suffragista e Cicely Hamilton inserendo tra le *Learned Women* la giovane studentessa desidera evidenziare l'esistenza di numerose donne che, nonostante le difficoltà e gli ostacoli, mostrano passione e desiderio per lo studio e la sapienza. E' la volontà maschile che tende a squalificare il loro operato, sostenendo che le uniche occupazioni femminili dovrebbero essere l'amore e gli obblighi sentimentali. La passione e il duro lavoro delle artiste, il secondo gruppo chiamato in causa, testimonia invece l'esistenza di un costante talento nel genere femminile:

*And though you barred from us the realms of art-
Decreeing Love should be our all in all-
Denying us free thought, free act, free word-
Yet some there have been burst the silken bonds*

(Harder to burst than steel) and lived and wrought²⁵⁷.

Nel corteo marciano le poetesse Saffo e Vittoria Colonna, le pittrici Angelica Kauffmann, Elizabeth Vigée LeBrun, Rosa Bonheur, Margaret Van Eyck, l'attrice Nance Oldfield e la ballerina Marie Anne Cuppi Camargo. *Prejudice* ammette che queste donne sono ricche di talento e colte, ma il loro maggiore interesse rimane la cura della casa e dei figli:

*She is unworthy. In her narrow life,
Cramped round and centered in her man, her child
Is room for no wide love of the outer world
Is room for no stern duty to her kind
She only loves the lips that touch her own
She only serves those who go in and out
At the door of her daily life- being small of heart²⁵⁸.*

A questa affermazione di stampo tradizionale che esclude le donne dalla sfera pubblica, *Woman* risponde presentando il gruppo delle sante e quelle delle eroine, che hanno fatto dell'etica dell'azione e del coraggio la loro cifra nel mondo. Nel primo sfilano la priora dell'abbazia di *Whitby* Santa Hilda, la benefattrice Elizabeth Fry, la principessa filantropa Elisabetta d'Ungheria, la diplomatica per lo Stato del Vaticano Santa Caterina da Siena; nel secondo appaiono la rivoluzionaria Charlotte Corday, l'alta consigliera di corte Flora McDonald, la paladina del re di Scozia Kate Barlass e la soldatessa Grace Darling.

Presentando le eroine, la protagonista si riferisce in modo implicito alle

²⁵⁷ C. Hamilton, *A Pageant of Great Women*, op. cit, p.29.

²⁵⁸ Ivi, p., p.33.

attività più radicali delle suffragiste. Incarcerazioni, alimentazione forzata, aggressioni fisiche, costante pregiudizio dei benpensanti portarono infatti le militanti a sentirsi investite, al pari delle valorose progenitrici, di un valore epico, nobile e grandioso:

So pass my saints-not cramped nor mean of soul!

Nor do they pass alone!

(The Heroine enter)

See where they come,

Those who have loved a cause, been loyal to it,

Striven and suffered nobly rather than fail

In a hard duty.²⁵⁹

Prejudice rivolto a *Giustizia* controbatte allora affermando che anche se le sante e le eroine sono degne figure di donne, esse non mostrano nessuna capacità di comando, perché la loro peculiare natura femminile le ha rese docili e deboli:

Nay, hear me, goddess, hear me!

Give her her freedom, she will strive to rule.

Her brain will reel beneath the sense of power-

She will grow dizzy, grasp at what she knows not!

'Tis man's to reign, 'tis woman's to obey.

The steady outlook, the wide thought are man's.

So Nature has ordained-she cannot rule²⁶⁰.

Woman per tutta risposta presenta l'opera di virtuose e autorevoli regine:

²⁵⁹ Ivi, p.35.

²⁶⁰ Ivi, p.37.

Elisabetta e Vittoria d' Inghilterra, Zenobia di Palmyra, la nobile Filippa di Hainault, la guida e giudice del popolo d'Israele Deborah, la regnante di Castiglia Isabella, l'imperatrice Maria Teresa d'Ungheria, la sovrana Caterina di Russia e l'imperatrice della Cina Txze-Hsi-An.

Nel presentare le sovrane, Hamilton ritorna sul tema della cittadinanza attraverso la genealogia al femminile di illustri e carismatiche regine. Anche Harriet Taylor Mill nel trattato *The Enfranchisement of Women* (1851) si era soffermata sull'opera di diverse sovrane evidenziando come nei secoli i loro regni si siano distinti per autorevolezza e carisma²⁶¹.

Prejudice sferra allora un nuovo argomento: le regine hanno conquistato il potere grazie a nobili natali o matrimoni, non spinte da volontà personale perché il genere femminile teme la spada, le guerre e tutti i metodi violenti di conquista e difesa della patria.

La tesi appena esposta si riferisce alla convinzione antisuffragista secondo cui le donne non hanno diritto al voto perché non partecipano alle guerre²⁶².

Questa affermazione non tiene conto delle numerose combattenti che hanno lottato accanto a padri, mariti, fratelli per la patria, come le rivoluzionarie francesi, le guerrigliere delle lotte risorgimentali o le soldatesse nella

²⁶¹ Nel Seicento Marie de Gournay in *Égalité entre les hommes* (1622) e Mary Astell in *A Serious Proposal to the Ladies* (1694) dedicarono i loro scritti sull'uguaglianza di genere alle regine Anna d'Austria e Anna d'Inghilterra. B.S. Anderson, J.P. Zinser, *Le donne in Europa. Nella città moderna*, op. cit., p.192 e p.216.

Cfr., M. De Gournay, *Dell'eguaglianza degli uomini e delle donne. Marie DeGournay (1565-1645), la figlia spirituale di Montaigne*, Genova, ECIG, 1996, M. Astell, *Una seria proposta alle signore*, Roma, Lestoille, 1982.

²⁶² Questa convinzione verrà ritrattata dai politici britannici durante il Primo Conflitto Mondiale in seguito al riconoscimento dell'importante sostegno che le donne hanno dato all'Inghilterra durante la guerra. Esse sostituirono gli uomini nei compiti lavorativi, parteciparono alla fabbricazione delle munizioni per le armi, curarono i feriti al fronte, assistettero gli invalidi in patria. Come ricorda l'anglista Annamaria Lamarra uno dei maggiori oppositori al voto femminile, il ministro Sir Herbert Asquit, sul finire dei combattimenti dichiarò che le inglesi conquistarono il diritto di essere ascoltate alla Camera dei Comuni perché con coraggio e costanza sostennero la patria nel corso del lungo prolungarsi della guerra. Cfr., A. Lamarra, *Vivere e scrivere la guerra*, in «La camera blu. Rivista del Dottorato di Studi di Genere dell'Università degli Studi di Napoli "Federico II"», n 1, 2006, p.14.

guerra civile americana. In Inghilterra nel regno di Carlo I e nelle guerre boere le donne britanniche hanno mostrato grande coraggio nei campi di battaglia, e, come accadeva spesso, pur di combattere presero sembianze maschili per poter partecipare alla lotta²⁶³.

All'ultima provocazione *Woman* ribatte presentando l'opera di dieci guerriere: l'eroina francese e santa Giovanna D'Arco (simbolo delle lotte suffragiste), la regina degli iceni Boadicea, la contessa Black Agnes, Agostina di Saragossa, che contrastò la città dall'assalto dei francesi, la nobile condottiera Emilia Plater, la regina della rivoluzione Ranee Laxmibai di Jhansi, le soldatesse Christian Davies e Hannah Snell, la navigatrice Mary Anne Talbot e infine la prima infermiera al fronte Florence Nightingale.

Prejudice non trovando nuovi argomenti con i quali ribattere, esce di scena sconfitto e *Justice* concede l'agognata libertà al genere femminile. Nelle ultime parole di *Woman* è racchiuso tutto il senso del messaggio femminista che l'autrice desidera comunicare. L'acquisizione del voto è un diritto che va al di là del suffragio, coinvolge la sfera etica, sociale, morale perché permette ad ognuna di poter realizzare le proprie aspirazioni personali, qualunque esse siano, non più condizionate dai precetti maschili:

The world is mine, as yours,

The pulsing strength and passion and heart of it:

The work I set my hand to, woman's work,

Because I set my hand to it

The work I set my hand to, woman's work

Because I set my hand to, woman's work

²⁶³ Cfr., L. Guidi, A. Lamarra (a cura di), *Travestimenti e metamorfosi: percorsi dell'identità di genere tra epoche e culture*, op. cit.

*For this in days to come
You, too, shall thank me. Now you laugh, but I
Laugh too, a laughter without bitterness;
Feeling the riot and rush of crowding hopes,
Dreams, longings and vehement powers; and
knowing this-
'Tis good to be alive when morning dawns!*²⁶⁴.

La particolarità di *A Pageant of Great Women* all'interno del repertorio della lega delle attrici è rappresentato dalla testimonianza corale di pregevoli antenate. A differenza della maggior parte dei testi suffragisti le cui protagoniste, seppur intelligenti, colte ed emancipate, appartenevano alla classe media ed erano contemporanee alle autrici, nel *Pagenat* si chiamano in causa donne illustri vissute in differenti epoche storiche e in diversi stati, dal periodo classico fino al Novecento, dall'Europa, alla Cina, al Medio Oriente. Ciò che si evince dalle biografie delle protagoniste è l'esistenza di una pregevole memoria femminile, spesso dimenticata, capace di dare importanza, peso e dignità alle azioni delle suffragiste. La figura di *Woman*, simbolo dalle militanti contemporanee, rappresenta un ideale ricongiungimento con le antenate, come loro Donna è pronta alla lotta e al cambiamento²⁶⁵.

Lo spirito di cooperazione dimostrato nella realizzazione del *pageant* testimonia, inoltre, il desiderio delle suffragiste di costruire un nuovo modo di stare insieme tra donne, attraverso la sorellanza e la condivisione. Nelle

²⁶⁴ C. Hamilton, *A Pageant of Great Women*, op. cit., pp.47-49.

²⁶⁵ La figura di *Woman*, come quella di *Prejudice* o *Justice* richiamano i ruoli delle *moralties* presenti nel teatro medioevale tra la fine del Quattrocento e il Cinquecento. Essi racchiudono in un solo personaggio un'insieme di individui che si caratterizzano per determinate virtù o per comuni tratti sociali, come nel famoso *Everyman* dove il personaggio di Ognuno rappresenta tutti gli uomini al cospetto della morte.

repliche fuori Londra mentre i personaggi principali (*Woman, Justice e Prejudice*) erano interpretati da attori professionisti provenienti dalla capitale, i ruoli delle donne famose (il cui numero poteva variare da 53 a 72) venivano ricoperti dalle socie delle sedi che ospitavano la rappresentazione. Questa speciale prassi, nata per esigenze economiche, si rivelò un efficace mezzo per coinvolgere e motivare le militanti locali poiché esse si attivarono nella gestione di un laboratorio teatrale²⁶⁶. Virginia Woolf affermò che il valore degli incontri politici delle donne di quel periodo consisteva nel fatto che rappresentavano rare occasioni per le donne di rimodellare la propria esistenza lontano dai compiti domestici²⁶⁷. Se per le attiviste la pratica del *pagenat* stimolò un nuovo modo di stare insieme, per le attrici rappresentò un'inedita strategia di auto-rappresentazione teatrale, fuori dalle pressanti dinamiche del teatro borghese; così Ellen Terry, ad esempio, guidata dalla figlia Edith Craig, scelse di recitare la storica attrice Nance Oldfield e di esprimere, nell'unica parte con battute, il suo parere rispetto al valore delle donne in teatro:

Nance Oldfield does her talking for herself!

If you, Sir Prejudice, had had your way,

There would be never an actress on the boards.

²⁶⁶ Il laboratorio teatrale delle suffragiste creò forme di socialità inedite, sviluppò capacità di confronto, attivò la realizzazione di un progetto creativo. R. Gandolfi, *La prima regista. Edith Craig, fra rivoluzione della scena e cultura delle donne*, op. cit., p. 149 e p. 151.

²⁶⁷ Cfr., A. Lamarra, *L'altra faccia del suffragismo inglese: le protagoniste della classe operaia*, in M. A. Selvaggio (a cura di), *Desiderio e diritto di cittadinanza. Le italiane al voto*, op. cit., p. 106. Realizzare le proprie ambizioni all'interno di un gruppo di genere non era una questione da sottovalutare per le donne. Secondo la filosofa femminista Alessandra Bocchetti riconoscere la propria riuscita come derivante da un gruppo di donne aumenta il senso di appartenenza al proprio sesso. «Se una donna che ha un'ambizione realizza questo desiderio attraverso altre donne, se si troverà quindi in debito con le sue simili per la sua riuscita, non potrà/vorrà più sfuggire alla sua appartenenza; riconoscendo la fonte femminile della sua riuscita, non potrà più volere essere una "donna diversa dalle altre", ma si ritroverà una "donna delle donne"». A. Bocchetti, *Cosa vuole una donna. Storia, politica, teoria: scritti 1981-1995*, Milano, Tartaruga Editrice, 1995, p.158.

*Some lanky, squeaky boy would play my parts:
And, though I say it, there'd have been a loss!
The stage would be as dull as now 'tis merry-
No Oldfield, Woffington, or- Ellen Terry!*²⁶⁸.

Alla parata presero parte anche la stessa Hamilton nel ruolo della combattente Christian Davies (o di *Woman*) e la regista Edith Craig nel personaggio *en travestie* della pittrice Rosa Bonheur. Charlotte Despard, l'anziana fondatrice della WFL, cui era spesso assegnata l'orazione introduttiva, comparve invece più volte nelle vesti di Santa Hilda. L'utilizzo di personalità conosciute come interpreti o l'inserimento di noti personaggi storici locali nel testo del *Pageant* creò nel pubblico uno speciale grado di adesione e di coinvolgimento che Hamilton e Craig utilizzarono in diverse occasioni. Ad esempio nel novembre del 1910, su richiesta della sezione di *Cambridge*, le autrici aggiunsero al copione, nel gruppo delle *Learned Women*, alcune note fondatrici di collegi universitari che le attiviste del luogo si prestarono a recitare²⁶⁹.

A Pageant of Great Women fu tra le *pièces* più apprezzate nella campagna suffragista. Gli intenti di Cicely Hamilton e di Edith Craig, volti conquistare l'appoggio del pubblico, a realizzare uno spettacolo di grande forza estetica e a scardinare le tesi sull'innata debolezza femminile, si realizzarono pienamente²⁷⁰. Il messaggio suffragista sul finale venne rappresentato attraverso un ideale abbraccio delle interpreti con il pubblico. Scendendo in platea e unendosi agli astanti, le attrici incarnarono il forte

²⁶⁸ C. Hamilton, *A Pageant of Great Women*, op. cit., p.31.

²⁶⁹ R. Gandolfi, *La prima regista. Edith Craig, fra rivoluzione della scena e cultura delle donne*, op. cit., p. 147.

²⁷⁰ R. Cameron, *From Great Woman to Top Girls: Pageant of Sisterhood in British Feminist Theater*, in «Comparative Drama», vol. 43.2, Summer 2009, p. 146.

desiderio di rappresentanza delle donne inglesi del ventesimo secolo²⁷¹.

4.3 *Just to get Married*, il dramma borghese

A differenza di *How the Vote Was Won* e *Pageant of Great Woman*, testi di propaganda rappresentati alle manifestazioni suffragiste, *Just to get Married* è uno spettacolo rivolto al pubblico che frequenta i teatri. Con la nuova commedia Hamilton intende comunicare alcune tesi sulla natura dei rapporti tra donne e uomini già esposte in *Marriage as a Trade* (1909), saggio che, come accennato, ebbe molto peso nello sviluppo del pensiero femminista del periodo inglese edoardiano²⁷².

Just to get Married debuttò l'8 novembre 1910 al *Little Theatre* ed ebbe 31 repliche. Produzione e regia furono curate dall'*actresses-manager* Gertrude Kingston, che interpretò anche la parte della protagonista. L'anno seguente, quando la scrittrice diede alle stampe la versione narrativa della commedia, lo spettacolo fu riproposto per circa un mese a Londra e poi ebbe una *tourneè* nazionale. Nel 1912 fu richiesto dal *Maxime Elliot Theatre* di New York dove fece 24 repliche²⁷³.

La trama della commedia, della durata temporale di circa due mesi, si sviluppa nel corso di tre atti. Il primo si svolge nell'antica tenuta di campagna di Sir Theodore Grayle e di sua moglie Lady Catherine, tutori di Georgiana Vicary. Orfana e senza dote, la ragazza è stata affidata dalla defunta madre alla zia, ma ora, alla soglia dei trent'anni, sente il dovere di

²⁷¹ R. Gandolfi, *La prima regista. Edith Craig, fra rivoluzione della scena e cultura delle donne*, op. cit., p.142 e p. 148.

²⁷² Cfr. § 3.

²⁷³ L. Whitelaw, *The Life and Rebellions Time of Cicely Hamilton*, op. cit., pp.127-128.

trovarsi un marito per non pesare ulteriormente sulla famiglia²⁷⁴.

La vicenda si apre nel salotto di casa, dopo cena. Frances Melliship e Julia Macartney, due amiche di famiglia, presentano al pubblico l'antefatto: Adam Lankester, giovane e benestante canadese, è stato invitato da Lady Catherine a trascorrere un breve periodo di vacanza allo scopo di fidanzarlo con la nipote. Ma il giovane, alla vigilia della partenza, non si è ancora dichiarato, creando grande preoccupazione in famiglia.

La protagonista, infatti, quando entra in scena confessa il timore di perdere l'ultima *chance* della vita di sposarsi e rivela che il suo mantenimento sta diventando un peso economico insostenibile per gli zii. Frances le propone di stabilirsi nel suo studio a Londra per un po' di tempo, ma la giovane rifiuta, sa di non potersi adattare allo stile di vita che l'amica conduce.

Dopo che Lady Catherine tenta di intercedere con il marito affinché convinca Mr. Lankester a chiedere la mano della nipote, sul finale d'atto Adam riesce finalmente a fare la proposta di matrimonio a Georgiana, la quale, inspiegabilmente, ne appare poco entusiasta. Il giovane non sembra accorgersi di questo atteggiamento e comunica la notizia alla famiglia.

All'apertura del secondo atto la padrona di casa è in biblioteca, intenta scrivere, e viene interrotta dall'arrivo di Mrs. Macartney. La donna le dice che ha trovato Adam più aperto, loquace, e soprattutto felice. Lady Catherine commenta con soddisfazione che è il risultato delle frequentazioni con la fidanzata e dell'imminente matrimonio.

Quando appare in scena la protagonista è invece tesa, preoccupata, tanto da non mostrare nessun entusiasmo nemmeno quando, nella scena seguente, riceve l'anello di fidanzamento. Non riuscendo più a trattenersi, infine Georgiana rivela ad Adam le sue angosce:

²⁷⁴ C. Hamilton, *Just to get Married. A comedy in three acts*, New York, London Samuel French, 1914, p.14.

Georgiana: *I hate myself-I loathe myself! I've never loved you! I wish I were dead! (...)* *The wedding's off, our engagement's off- it was all a pretence from beginning- a pretence- a sham-a farce*²⁷⁵.

Sconvolto, il giovane abbandona la casa. Non appena Lady Catherine apprende la notizia della rottura del fidanzamento convoca Georgiana al cospetto della famiglia. La rimprovera di aver agito senza consultare il suo parere, biasima il suo anomalo comportamento e infine la accusa di ingratitude dopo tutti i sacrifici fatti per crescerla secondo i migliori principi. La ragazza ribatte che si è comportata in quel modo proprio perché ha deciso di rifiutare la futile educazione ricevuta e a sua volta incolpa la zia di non essersi mai preoccupata di ciò che lei provava veramente per Adam. Da ora in poi, dichiara, intende agire onestamente verso se stessa e prendere in mano la sua vita: si trasferirà dall'amica Frances e non chiederà più un *penny* alla famiglia.

L'atto terzo si svolge nella disadorna sala d' aspetto della stazione di *Puckridge*. Georgiana entra in scena scortata dall'anziano portiere ferroviario, è allo stremo delle forze, con gli occhi rossi di pianto e gli abiti bagnati di pioggia. Dopo poco la raggiungono Bertha e Julia per riportarla a casa, ma la protagonista non ha nessuna intenzione di cedere alle minacce della zia e invita le due donne a lasciarla sola. In seguito arriva alla stazione anche Adam, ignaro di incontrarla in quel luogo.

Dopo un breve chiarimento, il giovane afferma di comprendere il suo disagio e propone di aiutarla offrendole, come amico, del denaro. Georgiana rifiuta, ma poi, inaspettatamente, gli confessa che nel breve tempo passato lontano da lui ha capito di amarlo e, consapevole del fatto che ormai non ha più nulla da perdere, gli chiede di sposarlo:

²⁷⁵ Ivi, p.52.

Georgiana: *It's awful, it's impossible, it's brazen, it's unwomanly, but you'll never ask me again, so I must ask you, because I care...*²⁷⁶.

Il ragazzo, commosso, accetta la proposta, e dopo aver suggellato un patto di onestà reciproca, i due decidono per un matrimonio intimo, fuori Londra, lontano dalla famiglia.

Fin dal debutto, *Just to get Married* ebbe buon riscontro di pubblico e positive recensioni critiche, anche se alcuni recensori biasimarono la scelta del lieto fine.

Mentre il critico della testata *Sketch* valutò plausibile l'epilogo della commedia, il *Saturday Review* scrisse che l' *happy ending* fece perdere al testo un'occasione per rompere le convenzioni, il settimanale *Era* definì il finale debole e poco convincente e *The Times* criticò l'intero terzo atto. Va notato che lo stesso giornalista espresse pareri positivi rispetto alla costruzione dei personaggi, ricca di dettagli e di spessore psicologico. Anche la recensione di *The World* riportò commenti favorevoli sul ritratto di Georgiana e sull'interpretazione della Kingston.

Rispetto alla stampa femminile, nella recensione del 19 novembre 1910 di *The Vote* Constance Tite si soffermò sulle reazioni del pubblico. La giornalista scrisse che fino al secondo atto gli spettatori mostrarono approvazione e consenso, mentre sul finale, quando la protagonista ritorna sui suoi passi e decide di sposare il fidanzato proposto dalla famiglia, la platea non mancò di esprimere biasimo e disaccordo. Al contrario Majorie Strachey su *Englishwoman* sostenne la scelta del lieto fine perché a suo parere era giustificata dal genere leggero adottato²⁷⁷.

²⁷⁶ Ivi, p.95.

²⁷⁷ S. Stowell, *A Stage of their Own. Feminist Playwrights in the Suffrage Era*, op. cit., p.94 e p.99, L. Withelaw, *The Life and Rebellion Times of Cicely Hamilton*, op. cit., p. 129.

Tra i personaggi Adam Lankaster rappresenta, al pari della protagonista, un'individualità eccentrica, non avvezza alle rigide dinamiche borghesi. E' infatti l'unico, a parte l'amica Frances, a percepire i disagi di Georgiana anche solo dal tono della voce:

Adam: (...) *You're nervous this afternoon?*

Georgiana: *I...nervous?*

Adam: *I can heard in your voice*²⁷⁸.

All'inizio della commedia apprendiamo da Sir Theodore che il ragazzo è reduce da cinque mesi di isolamento nell'entroterra canadese che lo ha reso, secondo sua ammissione, più introspettivo, più sensibile, ma anche più timido; infatti all'inizio del testo dichiara che invidia le donne perché non devono sottostare al difficile compito di dichiararsi:

Adam: *There's one thing you women score over: you don't have to screw your courage up to putting the question-(...). It's an awful job*²⁷⁹.

Nel corso della vicenda Adam, come Georgiana, subisce una trasformazione: diventa intraprendente, sicuro dei suoi sentimenti e pronto a stravolgere ogni aspettativa sociale al fine di agire onestamente.

Se Mr. Lankaster è costruito come un personaggio anticonformista, Georgiana è quella che realmente tenta di imporre una libera scelta sulla propria esistenza. Secondo la critica femminista ciò che la distingue rispetto da altre protagoniste della letteratura femminile è la capacità di esprimere con chiarezza e cinismo quello che l'unione coniugale rappresenta in termini materiali per le donne²⁸⁰. Secondo l'autrice il

²⁷⁸ C. Hamilton, *Just to get Married*, op. cit., p.49

²⁷⁹ Ivi, p.33.

²⁸⁰ C. Hamilton, *Marriage as a Trade*, London, op. cit, p.7.

matrimonio è nient'altro che un mestiere. Ma rispetto ad altri, esso impone alle lavoratrici delle condizioni insopportabili come la mancanza di paga, la soggezione sessuale, e il contagio di malattie veneree senza possibilità di risarcimenti.

Eppure, spiega Georgiana, per le giovani borghesi è una scelta obbligata. Per questo vivono la ricerca del fidanzato con apprensione, aspettando, giorno dopo giorno, una proposta di matrimonio che possa sistemare la loro vita:

*Georgiana: Here am I waiting, day after day, to be proposed to and the man won't propose. Isn't that enough to make any woman feel a fool?*²⁸¹.

Tanto è pressante l'aspettativa di trovare marito, che quando si giunge all'obbiettivo ci si sente talmente frustrate da non riuscire nemmeno più a godere per il risultato raggiunto:

*Perhaps it's intoxication- delight at having reached the crowning moment in a woman's life. Beautiful thought, isn't it? I've wanted a Husband for years. Now I've got what I wanted. When you've got what you want, it doesn't do to be too particular as to how you've got it (...)*²⁸².

Sempre dalle parole della protagonista apprendiamo che il suo maggior timore è quello di restare nubile. Lo stereotipo della vecchia *spinster*, incarnato dall'immagine di un'anziana che vive in uno squallido alloggio di mare, lontano dagli affetti, con la sola compagnia di un gatto, è sintetizzato, non senza ironia, in una battuta del primo atto:

Georgiana: I shall just go on getting older and older and finally finish up on a

²⁸¹ C. Hamilton, *Just to get Married*, op. cit, p.11.

²⁸² Ivi, p.46.

*pittance from my relations, in cheap seaside lodgings - with a cat*²⁸³.

Ma Georgiana percepisce che lo stato della 'fanciulla da marito' non è meno penoso di quella della *spinster* perché impone alle giovani donne di adottare una serie di tecniche di seduzione che lei giudica detestabili e ipocrite.

In *Marriage as a Trade* Cicely Hamilton afferma che le conseguenze di questi comportamenti seduttivi hanno portato le giovani a tradire la propria natura e a trasformarsi in ciò che gli uomini desiderano: mogli o fidanzate servizievoli e sottomesse²⁸⁴. Dovendo rispondere a tale modello, le donne finiscono per sviluppare il lato più istintivo della natura umana, lasciando da parte l'aspetto intellettuale.

Un personaggio che rifiuta l'idea del matrimonio e che sprona Georgiana ad avere rispetto più rispetto verso sé stessa è Frances, un'amica di vecchia data, che nel testo sembra avere la funzione di *alter ego* della protagonista. Artista per passione, Frances è autonoma a livello economico, anche se conduce una vita non certo comoda. Il vantaggio di questa scelta è, però, quello di sfuggire alle regole sociali imposte al suo genere. Julia infatti sottolinea più volte lo stato eccezionale della sua posizione, che la differenzia dalla borghese Georgina:

Mrs. Macartney: *But you're an artist with a vocation (...)you're exceptional. Georgie isn't. And she does badly want to get married, badly*²⁸⁵.

Secondo il parere di Mrs. Macartney il modello di vita offerto da Frances non può adattarsi a donne come lei e Georgiana, cui appare persino ridicola l'idea dell'indipendenza:

²⁸³ Ivi, p.12.

²⁸⁴ C. Hamilton, *Marriage as a Trade*, op. cit., p.7.

²⁸⁵ C. Hamilton, *Just to get Married*, op. cit., p.9.

Mrs. Macartney: *Oh, nonsense! You've still got a grain or two of sense-left-somewhere. You know just as well as I do that all this idea of independence is ridiculous-for you. Our sort of woman can't be independent- we aren't brought up to be*²⁸⁶.

E in effetti la famiglia adottiva non ha previsto nessun percorso di formazione che potesse permettere alla protagonista di accedere ad una prospettiva professionale. Proprio questo rimprovera Georgiana, di essere diventata un'incapace, una che ha imparato solo ad agghindarsi e tenere gli occhi aperti alla ricerca di un marito:

Georgiana: (...) *That's what I am- an incapable- thanks to you. What can I do-nothing, except dress myself and put my hair in pins at night and keep my eyes open for a likely husband*²⁸⁷.

Se Lady Catherine non vede altro futuro per la nipote se non sposarsi, Sir Theodore dà per scontato che Georgiana sia innamorata di Adam, non rendendosi conto che la ragazza non poteva agire altrimenti:

Georgiana:(...) *I've never pretended to be in love with him. To you. And you didn't care whether i was or not.*

Sir Theodore: *Really-really-when a woman accepts a man one naturally it for granted*²⁸⁸.

Adam, come uomo, ha invece nelle mani il suo destino, mentre lei è costretta a mentire perché non può decidere della sua vita:

²⁸⁶ Ivi, p.77.

²⁸⁷ Ivi, p.68.

²⁸⁸ Ibidem.

Georgiana: *you're a man and you've got your life in your own hands, to do what you like with and make you want of it*

(...) *Do you think that if I had had my life to do as I liked with-if i had been able to choose and free to choose-do you think that I should have led you on and lied to you just for the fun of the thing?Do you really think that I humbugged you* ²⁸⁹.

L'ingiusta differenza nel modo di vivere i sentimenti d'amore tra i due sessi è una tematica presentata anche nelle pagine iniziali di *Marriage as a Trade*. L'autrice apre il saggio esplorando l'immagine edulcorata e distorta che gli uomini hanno delle donne, delle «*imperfect and undeveloped creatures*» che aspettano di realizzarsi attraverso la vita coniugale²⁹⁰.

D'altra parte sono le stesse donne che fin dall'infanzia coltivano un'immagine edulcorata del matrimonio, presto ridimensionata per dare spazio alla mera necessità economica.

Il risultato di questa situazione è che nella coppia i più romantici sono i giovani fidanzati perché liberi di scegliere la futura sposa, mentre le ragazze, guidate da un interesse di ordine economico, sono costrette a fare un continuo doppio gioco. Nella commedia è evidente il diverso approccio al matrimonio dei futuri coniugi: lui è passionale, tenero e poetico, lei bloccata, spaurita, cinica, distaccata. Georgiana vive la prova dell'abito, i preparativi del matrimonio, la cerimonia, come fosse una farsa. In quel modo sarcastico che contraddistingue la scrittura di Hamilton arriva a dire che ha sempre fatto confusione tra la marcia da funerale di Chopin e la marcia da matrimonio di Mendelssohn:

Georgiana: *I always get muddled between the Chopin Funeral March e il Mendelssohn Wedding March*²⁹¹.

²⁸⁹ Ivi, p.55.

²⁹⁰ C. Hamilton, *Married as a Trade*, op. cit., pp. 20-21.

²⁹¹ C. Hamilton, *Just to get Married*, op. cit, p.46.

Ciò che inizialmente l'autrice propone per far evadere Georgiana da questa frustrante e dolorosa situazione è la fuga e la scelta del nubilato. Secondo quanto afferma in *Marriage as a Trade* quest'ultima alternativa rappresenta per le donne una soluzione migliore rispetto alla frustrante vita coniugale. Hamilton asserisce che la donna non sposata ha, inoltre, un grande valore sociale perché mostra che la natura femminile può realizzarsi anche oltre il ruolo materno²⁹². Va considerato che l'istituto del matrimonio, secondo l'autrice, è destinato a non essere più l'unica scelta per le donne.

Per mantenersi da sole, le donne devono innanzitutto conquistarsi un lavoro. La scrittrice è convinta che la vita professionale, seppur comporti l'assoggettamento a ingiuste leggi sessiste, è un soluzione vincente, lo dimostra, nella commedia, l'artista Frances che tra tutte le figure femminili appare il personaggio più risolto.

Come molte attiviste, la stessa Hamilton aveva scelto di restare nubile. Nel 1913 nella sola WSPU si contavano il 63% di socie non sposate e la stessa *leader* suffragista Christabel Pankhurst aveva adottato il celibato come decisione politica²⁹³. In Inghilterra sono state proprio le attiviste dei movimenti emancipazionisti che hanno avviato le donne alle professioni e incentivato l'educazione superiore femminile. Tra il 1860 e il 1911 le opportunità lavorativa per le donne della classe media infatti aumentarono notevolmente e si ebbe un'espansione senza precedenti dell'occupazione di queste ultime nei mestieri impiegatizi²⁹⁴.

In sintesi il messaggio femminista cui Hamilton si fa portavoce attraverso *Just to get Married* può essere riassunto nel rifiuto verso le pressioni sociali che spingono le donne al matrimonio, nell'opposizione verso l'idea di

²⁹² C. Hamilton, *Married as a Trade*, op. cit., p.144.

²⁹³ S. Jeffreys, *The Spinster and her Enemies*, op. cit., p. 89.

²⁹⁴ C. Hamilton, *Married as a Trade*, op. cit., p.9.

femminilità richiesta alle mogli (insieme a tutte quelle strategie di seduzione imposte alle giovani in cerca di marito) e infine nella contestazione al *double standard* morale, sociale e sessuale presente nella società del suo tempo. Le emancipazioniste lottavano per mostrare che le donne hanno un valore come individui, e che non vi è nulla di 'naturale' nel ruolo di madre e moglie.

Va notato che la maggior parte delle figure femminili della commedia (Julia, Constantia, Catherina e persino giovane Berta) vogliono proteggere il sistema di leggi morali imposto dalla società dei padri e solo Frances e Georgiana aspirano ad una vita alternativa.

Anche se la protagonista non realizzerà un'emancipazione piena, decidendo, alla fine, di sposarsi, la forza di questo personaggio rimane quella di aver dimostrato alle giovani edoardiane che è possibile mettere in discussione i dogmi sociali e cercare un percorso di vita autentico, non più subordinato alle scelte altrui.

CAPITOLO 5

Il teatro suffragista e il teatro delle donne: legami ed eredità storiche

I came to explore the wreck.

The words are purposes.

The words are maps.

*I came to see the damage that was done
and the treasures that prevail.*

*I stroke the beam of my lamp
slowly along the flank*

of something more permanent

Adrienne Rich, *Diving into the Wreck*, 1972

5.1 La nascita degli studi di genere sul teatro delle donne, i percorsi d'analisi e i recenti campi di ricerca.

Nel 1985 l'Università di *Warwick* ospitò il primo convegno dedicato al teatro delle donne inglesi con il titolo programmatico di *Transformations and Transpositions: Changing Patterns in Women's Theatre History*. Gli studi di genere in questo ambito si erano avviati da pochi anni e mostravano un sensibile ritardo rispetto alla scrittura, alle arti visive, alla musica o al cinema delle donne, discipline affini che videro la nascita già dalla fine degli anni Sessanta sulla spinta dei Movimenti femministi di Liberazione²⁹⁵.

Dall'incontro di *Warwic* emerse che le ricerche si stavano sviluppando su due direzioni: da una parte vi erano le indagini di carattere storico,

²⁹⁵ Tale rallentamento è attribuito alla mancanza di fonti storiche e alla tardiva comparsa degli studi teatrali in ambito accademico. E. Aston, *An Introduction to Feminism and Theatre*, op. cit, p.1.

incentrate sul recupero delle opere del passato, e dall'altra le analisi critiche sulle figure femminili nei testi classici²⁹⁶. Pioniera di quest'ultimo approccio fu l' americana Sue Ellen Case, la quale, attraverso una minuziosa rilettura dell'Orestea di Eschilo, esplicitò il modo nel quale, a suo parere, veniva decodificato il sistema dei segni legati al genere:

*How does the male actor signal to the audience that he is playing a female character? Besides wearing the female costume (with short tunic) and the female mask (with long hair), he might have indicate gender through gesture, movement and intonation*²⁹⁷.

Case comprese che le pratiche teatrali adottate dagli attori che recitavano i ruoli femminili riflettevano la condizione sociale di subordinazione legislativo-economica delle donne ateniesi del IV secolo avanti Cristo e affermò la necessità di approcciarsi alle opere classiche (comprese quelle dell'Antica Roma o del teatro elisabettiano) adottando una posizione critica nei confronti delle convenzioni teatrali:

*Each culture that regards it as valuable to revive those classic plays actively participates in the same patriarchal subtext which created those female characters as 'Woman'*²⁹⁸.

Da questo lavoro di decostruzione del canone scaturì la necessità di riscrivere i classici secondo un punto di vista nuovo, che valorizzasse le

²⁹⁶ Questa metodologia si richiamava al paradigma revisionistico proposto della critica letteraria da autrici come Adrienne Rich e Kate Millet. Cfr., A. Rich, *Segreti, silenzi, bugie*, Milano, La Tartaruga, 1989. K. Millet, *Sexual politics*, London, Virago, 1970. Per un sintetico percorso dell'approccio femminista in campo letterario si veda A. Lamarra *Le signore della penna e la storia letteraria*, in L. Capobianco (a cura di) *Raccontarsi, comunicare, trasmettere: Il cammino del genere: 1993-2003, decennale della scuola estiva delle donne "Luoghi della memoria, memoria dei luoghi: le donne ricordano e raccontano*, Napoli, Filema, 2004, pp.55-62.

²⁹⁷ S. E. Case, *Feminism and Theatre*, op. cit., p.63.

²⁹⁸ Ivi, p.12.

figure femminili e mettesse in luce le relazioni tra genere e sessualità nel mondo antico. Il tentativo fu accolto da drammaturghe quali Timberlake Wertenbaker che in *The love of the Nightingale* (1989) rivisitò il mito greco dello stupro di Filomela o da Elaine Feinstein, la quale in *Lear's Daughters* (1991) mise al centro della vicenda le figlie di re Lear²⁹⁹.

Julie Dusinberre fu tra le prime studiose femministe a sostenere che Shakespeare era tra i pochi autori canonici che proponevano immagini di donne indipendenti, forti e positive. L'approccio *Shakespeare-as-feminist-in-sympathy* è stato ripreso da varie autrici nel corso degli anni, tra le quali vanno almeno segnalate Marilyn French, Linda Bamber e Kathleen Mcluskie³⁰⁰.

Nell'alveo degli studi critici, talune ricerche hanno tentato di applicare le categorie di genere per interpretare la produzione delle donne allo scopo di individuare l'esistenza di un'estetica teatrale femminile. In campo britannico Elaine Aston ha, ad esempio, impiegato il concetto di *écriture feminine* per rileggere l'opera di alcune artiste, mentre negli Stati Uniti Sue Ellen Case ha analizzato come il materialismo femminista si riflette sulle pratiche più radicali del teatro delle donne³⁰¹. Entrambe le studiose hanno incluso nelle loro analisi le autrici lesbiche, di colore e post-coloniali.

Il secondo filone di studi sul teatro delle donne scaturito dal convegno di *Warwic*, quello relativo al recupero delle opere delle donne, costituisce un terreno di grande innovazione contenutistica e metodologica all'interno della storia del teatro. Esso ha imposto un nuovo punto di vista, orientato

²⁹⁹ Cfr., T. Wertenbaker, *The Love of the Nightingale*, Woodstock, Dramatic Pub. Co, 1990, E. Feinstein, *Herstory 1. Lear's Daughters*, Sheffield, Sheffield Academic Press, 1991.

³⁰⁰ Cfr., M. French, *Shakespeare's Division of Experience*, London, Abacus, 1983, L. Bamber, *Comic Women, Tragic Men: A Study of Gender and Genre in Shakespeare*, Stanford, Stanford University Press, 1982, K. Mcluskie, *The Patriarchal Bard: Feminist Criticism and Shakespeare: King Lear and Measure for Measure* in J. Dollimore, A. Sinfield, *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism*, Manchester New York, Manchester University Press, 1985, pp. 88-108.

³⁰¹ E. Aston, *An Introduction to Feminism and Theatre*, op. cit., pp.35-56. Sue-Ellen Case, *Feminism and theatre*, op. cit., pp. 82-94.

sulla cultura 'bassa' e sulle condizioni materiali nelle quali venivano proposti gli spettacoli, piuttosto che concentrarsi sulla letteratura drammatica. Scrive a tal proposito Elaine Aston:

*Understanding the cultural and material conditions of theatre past (and present) is central to a feminist re-framing of theatre history, which has its own questions to ask about how and why women's work has been 'hidden' or marginalized*³⁰².

Grazie a queste ricerche si è imposta negli anni una mappatura storico-teatrale che include le opere delle donne e le tematiche di genere che legano le biografie delle artiste alla storia delle donne. Il testo di Tracy Davis, *Actresses as working women: their social identity in Victorian culture* (1991), ad esempio, ha decostruito il pregiudizio popolare, alimentato in differenti periodi storici, che identificava l'immagine dell'attrice a quello della prostituta³⁰³.

Oggi gli studi sul teatro delle donne, che spesso adottano le metodologie dei *queer studies*³⁰⁴, si indirizzano su quei registi, scenografi, drammaturghi e interpreti (maschili o femminili, presenti o del passato) che hanno saputo negoziare l'identità di genere restituendo immagini di femminilità fluide e complesse.

Rispetto alle recenti pubblicazioni, è da rilevare la raccolta di Elaine Aston e Geraldine Harris *A good night out for the girls: popular feminisms in contemporary theatre and performance* (2013) che presenta un panorama delle produzioni femministe contemporanee di maggior successo commerciale, *musicals*, nuovo *burlesque*, *stand-up comedies*³⁰⁵.

³⁰² Ivi, pp. 1-2.

³⁰³ T. Davis, *Actresses as working women: their social identity in Victorian culture*, op. cit., 1991.

³⁰⁴ Cfr. § 1.3. Su un approfondimento sulle teorie *queer* si veda *Feminist and Queer Performance: Critical Strategies* (2009) di Sue-Ellen Case, antologia che raccoglie i suoi scritti più importanti. S. Case, *Feminist and Queer Performance: Critical Strategies*. New York, Palgrave Macmillan, 2009.

³⁰⁵ E. Aston; G. Harris, *Good night out for the girls: popular feminism in contemporary theatre and*

5.2 Il teatro suffragista all'interno della storia del teatro e del teatro d'impegno delle donne

Nell'alveo degli studi teatrali di genere che si sono occupati di riscoprire le tracce delle drammaturghe, delle attrici, delle registe e delle amministratrici “*hidden from history*”, riveste una particolare importanza il filone di ricerca relativo al teatro suffragista delle donne inglesi³⁰⁶.

Prima che la critica femminista attivasse un importante processo di scoperta e di riabilitazione, il *Suffrage Drama*, ove preso in considerazione, era comparato al repertorio di propaganda e, come quest'ultimo, veniva considerato un genere ideologizzato e di bassa qualità artistica. Samuel Hynes, ad esempio, in un manuale del 1968 dedicato al teatro edoardiano biasimava il «*peculiar tone*» e la «*passionate and irrational revengefulness*» che a suo parere trapelava tra le righe della prima commedia scritta in favore della campagna per il voto, *Votes for Women!* di Elizabeth Robins, (1907)³⁰⁷.

Oggi il teatro suffragista, grazie alle indagini femministe attivate negli ultimi trent'anni, non è più considerato un genere debole e marginale, ma si tende a valorizzarne il valore artistico, storico e politico.

Gli studi sul *Suffrage Drama* in Inghilterra sono stati aperti all'inizio degli anni '80 dal testo dall'attrice e regista Julie Holledge *Innocent Flowers: Women in the Edwardian Theatre* (1981), monografia che ha come oggetto le artiste del teatro edoardiano, la fondazione dell' *Actresses Franchise League* e le vicende della compagnia femminile *Pioneer Player* fondata da Edith Craig³⁰⁸.

performance, New York, Palgrave Macmillan, 2013.

³⁰⁶ Cfr., S. Rowbotham, *Hidden from history: 300 years of women's oppression and the fight against it*, London, Pluto Press, 1977.

³⁰⁷ H. Samuel, *The Edwardian Turn of Mind*, Princeton, Princeton University Press, 1968, pp.202-203.

³⁰⁸ J. Holledge, *Innocent flowers: Women in the Edwardian Theatre*, op. cit.

Nella prima fase le ricerche si sono preoccupate di far emergere dall'oblio e pubblicare i testi prodotti dalle attiviste inglesi nel periodo della campagna a favore del voto politico femminile. Ne sono emerse numerose antologie corredate da approfondimenti biografici o da introduzioni critiche, come quelle a cura di Carole Hayman e Dale Spencer (1985), Viv Gardner (1985), Linda Fitzsimmons e Vivien Gardner (1991), o Sheila Stowell (1992)³⁰⁹. Il lavoro di raccolta è continuato anche in tempi recenti con importanti pubblicazioni, tra le quali è da rilevare il ponderoso compendio in sei volumi *Women's suffrage literature* (2001) di Katharine Cockin, Glenda Norquay e Sowon S. Park che accorpa romanzi, storie brevi, drammi e testi *non-romance*³¹⁰.

Gli studi di genere hanno cercato, inoltre, di sondare i rapporti che il teatro suffragista ha intrattenuto con la società edoardiana, con i movimenti emancipazionisti e con gli autori teatrali contemporanei. *The spectacle of women: imagery of the suffrage campaign, 1907-14* (1988) di Lisa Tickner prende in esame, ad esempio, l'impatto che l'estetica suffragista ha avuto nell'evoluzione dell'immagine femminile in Inghilterra all'inizio del XX secolo, mentre il più vicino *Art, Theatre and Women's Suffrage* (2010) di Irene Cockroft e Susan Croft mette a confronto l'opera delle suffragette con il teatro edoardiano³¹¹.

Un terzo filone di indagine sul teatro suffragista si è concentrato sulla biografia politico-artistica delle protagoniste del movimento. A Cicely Hamilton, Elizabeth Robins, Lena Ashwell, Githa Sowerby ed Edith Craig

³⁰⁹ Cfr., L. Candida, C. Hayman, *How the Vote Was Won and Other Suffragette Plays*, London-New York, Methuen, 1985; V. Gardner, *Sketches from the Actresses' Franchise League*, op. cit. ; L. Fitzsimmons, V. Gardner, *New Woman Plays*, London, Methuen Drama, 1991, S. Stowell, *A stage of their own: feminist playwrights of the suffrage era*, op. cit.

³¹⁰ K. Cockin, G. Norquay, S.S. Park, *Women's Suffrage Literature*, London-New York, Routledge, 2007. Nel 2013 è uscita l'antologia suffragista: C. M. Hamilton, N. Paxton., *The Methuen Drama Book of Suffrage Plays*, London, Methuen Drama, 2013.

³¹¹ L. Tickner, *The spectacle of women: imagery of the suffrage campaign, 1907-14*, op. cit., I. Cockroft, S. Croft, *Art, Theatre and Women's Suffrage*, London, Aurora Metro, 2010.

sono state, ad esempio, dedicate interessanti monografie³¹². In particolare la figura di Hamilton, oggetto del *case study* del capitolo precedente, risulta rilevante non solo perché due dei suoi drammi (*Pageant of Great Woman* e *How the Vote Was Won*) sono annoverati tra le opere più importanti del repertorio suffragista, ma anche perché essa incarna la figura di un'intellettuale femminista che utilizza più strumenti (la recitazione, la drammaturgia, la saggistica, la narrativa e il giornalismo) per esprimere le sue idee³¹³.

Riguardo alla valutazione politico-culturale sull'esperienza del *Suffrage Drama*, anche se Katharine Cockin, Glenda Norquay e Sowon S. Park ritengono che sia ancora prematuro fornire un giudizio complessivo sul valore dell'intera produzione drammatica, alcune autrici hanno tentato di fornire degli elementi per stabilire la portata politico-sociale di questa esperienza³¹⁴.

Roberta Gandolfi, ad esempio, afferma che il suffragismo ha fornito il terreno culturale per la nascita della prima regista della storia inglese, Edith Craig. Questo è un evento di grande valore per la storia del teatro delle donne, se si considera che fino ad allora in Inghilterra non esisteva una tradizione di capocomicato al femminile:

L'incontro con il suffragismo fu il punto di svolta che portò una doppia rottura nella traiettoria di Edith Craig: rispetto all'invisibilità della pratica registica sulle scene inglesi e rispetto all'egemonia maschile della prima generazione registica³¹⁵.

³¹² Cfr., L. Withlaw, *The Life and Rebellious Times of Cicely Hamilton: Actress, Writer, Suffragist*, op. cit., M. Leask, *Lena Ashwell: Actress, Patriot, Pioneer*, Hertfordshire, University of Hertfordshire Press, 2012, P. Riley, *Looking for Githa*, Newcastle, New Writing North, 2009, J. E. Gates, *Elizabeth, Robins, 1862-1952, Actress, Novelist, Feminist*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 1994; K. Cockin, *Edith Craig (1869-1947): dramatic lives*, op. cit., R. Gandolfi, *La prima regista: Edith Craig, fra rivoluzione della scena e cultura delle donne*, op. cit.

³¹³ Cfr. § 3.

³¹⁴ K. Cockin, G. Norquay, S. S. Park, *Women's Suffrage Literature*, op. cit., vol. 3, p.11.

³¹⁵ R. Gandolfi, *La prima regista. Edith Craig, fra rivoluzione della scena e cultura delle donne*, op. cit., p.191.

La storica, inoltre, considera il teatro di propaganda al voto delle donne inglesi come un' esperienza avanguardista, precorritrice delle forme più evolute del teatro di propaganda europeo:

Il teatro suffragista diventa un fenomeno di ampie dimensioni che per forme drammaturgiche e modalità allestitivo precorre i teatri *agit-prop* dell'Ottobre sovietico e della repubblica di *Weimar*, e segna uno dei momenti più alti di impegno politico degli attori nella civiltà teatrale del XX secolo³¹⁶.

Secondo Gandolfi le corrispondenze che legano i teatri di *agit-prop* europei degli anni '20 con il teatro suffragista si possono sintetizzarsi in quattro elementi: uso di spazi non teatrali, collaborazione tra dilettanti e professionisti, impiego di uno scarno impianto scenografico e scelta ricorrente della farsa, dell'atto unico e dello spettacolo celebrativo³¹⁷.

Oltre ad aver anticipato le grandi sperimentazioni europee del teatro di propaganda, l'autrice sottolinea come il teatro suffragista inglese sia precorritore delle esperienze del repertorio popolare che prenderà piede in Inghilterra negli anni '20. Il *Suffrage Drama* ha lasciato in eredità ai *Community Theatre* e ai *Little Theatres* le pratiche del decentramento e della commistione tra attori professionisti e amatori:

Il confronto tra dilettanti e professionisti è da considerarsi come un seme che, integrandosi con il fenomeno dei *pageants*, darà vita nell'Inghilterra del primo dopoguerra al *Community Theatre* e ai *Little Theatres* delle provincie, portando a un nuovo assetto strutturale del teatro inglese, basato sulla decentralizzazione³¹⁸.

³¹⁶ Ivi, p.161.

³¹⁷ Ivi, p.172.

³¹⁸ Ibidem.

Rispetto alla storia della drammaturgia, gli studi di Chaterine Kelly, Diane Gillespie e Doryane Birrer collocano la produzione suffragista all'interno del dramma sociale e di idee³¹⁹. Per Sheila Stowell il repertorio suffragista andrebbe situato, in particolare, nel solco del movimento realista del *New Drama*, in cui svolse un'originale ricerca sul testo e sulle messe in scena³²⁰. A parere di Elaine Aston:

*The recovery of late nineteenth-century women playwrights has radically altered the canon of 'new drama'. Traditional, literary-orientated studies of the 'new drama' tend to focus on an all-male cast of playwrights*³²¹.

Nonostante ciò, l'inserimento del teatro suffragista nel canone storiografico fatica ancora ad essere imposto. Vi sono autori come Christopher Innes in *Modern British Drama: The Twentieth Century* (2002) che a tutt'oggi ignorano l'esistenza di tale genere:

*Apart from some minor exceptions, such as Elisabeth Robins' Votes for Women (1906) female playwrights have been conspicuous by their absence from British theater up until the late 1950s*³²².

Al contrario, la storia del teatro inglese delle donne ha attribuito un indiscusso valore all'esperienza del *Suffrage Drama*. Essa fu la prima forma di teatro gestito interamente da donne ed ebbe il merito di avvicinare le attiviste, anche le principianti, alla scrittura, dando un significativo apporto

³¹⁹ C. E. Kelly, *New Drama by Women*, op. cit.; C. M. Hamilton, D. F. Gillespie, D. Birrer, *Diana of Dobson's: A Romantic Comedy in Four Acts*, op. cit.

³²⁰ S. Stowell, *Rehabilitating Realism*, in «Journal of Dramatic Theory and Criticism», vol. 6, n. 2, 1993, pp. 8-81.

³²¹ E. Aston, *Introduction to feminist and theatre*, op. cit., p. 27.

³²² C. Innes, *Modern British Drama: The Twentieth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 233.

alla professionalizzazione delle autrici inglesi³²³. Va considerato che il teatro era lo strumento politico maggiormente accessibile alle donne perché faceva parte delle consuetudini dell'associazionismo femminile, a differenza della 'disdicevole' partecipazione ai comizi³²⁴.

Lisa Tickner mette in evidenza come il movimento suffragista abbia sviluppato il potenziale creativo delle militanti in termini di «*autonomy, creativity and professional competence*» apportando un nuovo linguaggio estetico nelle artiste³²⁵. Alcune messe in scena, come il più volte menzionato *Pageant of Great Women*, ad esempio, mostrano come queste donne abbiano saputo riadattare generi di pertinenza maschile per inscrivervi i propri contenuti.

E' opportuno inoltre ricordare che il teatro suffragista, grazie all'efficacia del repertorio, diede anche un notevole supporto mediatico al dibattito pubblico relativo ai temi della propaganda al voto:

*Plays were popular and effective means of disseminating the arguments and ideas proposed by the women's suffrage movement. Their production created an event which brought activist together, creating an experience of solidarity and an opportunity to convert an undecided or unwitting audience. Some plays were easy to stage, requiring minimal props and relying the power of the monologue or duologue to hold the spectator's attention*³²⁶.

Le rappresentazioni funsero da cassa di risonanza per le nuove idee in virtù degli aspetti provocatori delle trame e dei personaggi. La farsa *How The Vote Was Won*, ad esempio, mette alla berlina i comportamenti maschili e ironizza sugli argomenti anti-suffragisti attraverso l'inedito registro

³²³ K. Cockin, G. Norquay, S. S. Park, *Women's Suffrage Literature*, op. cit., vol. 1 p. xx.

³²⁴ R. Gandolfi, *La prima regista. Edith Craig, fra rivoluzione della scena e cultura delle donne*, op. cit., p.169.

³²⁵ L. Tickner, *The Spectacle of Women*, op. cit., p.183.

³²⁶ K. Cockin, G. Norquay, S. S. Park, *Women's Suffrage Literature*, op. cit., vol. 3, p.10.

dell'ironia e della satira³²⁷.

Per concludere va detto che la maggior parte delle analisi sono propense a considerare il teatro suffragista inglese come un antesignano del teatro di impegno delle donne europee degli anni Sessanta e Settanta. Elaine Aston valuta infatti l'esistenza nei termini di:

*parallels that could be drawn between the political and theatrical activity of the suffrage years at the turns of the century, and the Women's Liberation Movement of the 1970s*³²⁸.

Michele Wandor afferma che in taluni gruppi inglesi femministi, come il *Monstrous Regiment* o il *Mrs. Worthington's Daughters* vi fu un legame diretto con il teatro suffragista attraverso la ripresa del repertorio edoardiano che Julie Holledge aveva messo in luce in quegli anni:

*A new departure in the relationship between today feminist theatre and yesterday's theatre was initiated by the group Mrs. Worthington's Daughters, which was initially spurred by the research which Julie Holledge was doing for her book on Women on the Edwardain theatre, Innocent Flowers. The group began, like Monstrous Regiment, with a mixed composition, with women in the majority. Their original politic was to perform 'plays from the past either by or about women'*³²⁹.

In una ricerca sul contemporaneo teatro inglese femminista, Goodman afferma che i *suffrage plays* della lega delle attrici fanno parte della «*first wave of feminist theater*»³³⁰. Dalla sua analisi emerge che i gruppi degli

³²⁷ K. Newey, *Women's Theatre Writing in Victorian Britain*, New York, Palgrave Macmillan, 2005, p. 155.

³²⁸ E. Aston, *An Introduction to Feminism and Theatre*, op. cit., p.27.

³²⁹ M. Wandor, *Carry On, Understudies: Theatre and Sexual Politics*, London, Routledge & Kegan Paul, 1986, p.84.

³³⁰ L. Goodman, *Contemporary Feminist Theatre. To Each Her Own*, London and New York, Routledge, 1993, p. 23

anni '60, in particolare il *Women's Theatre Group* e il già citato *Monstrous Regiment*, hanno in comune con il teatro di propaganda suffragista l'appartenenza al movimento politico femminista e i contenuti degli spettacoli relativi ai diritti delle donne³³¹. Molte affinità sono rintracciabili anche sul piano dei metodi adottati dalla ricerca teatrale di quel periodo, orientata verso la produzione di un'estetica teatrale femminista, sulle pratiche di lavoro tra donne e sull'adozione dei generi teatrali dell' *agit-prop*³³².

Sue-Ellen Case in *Feminism and Theatre* sostiene che le commedie suffragiste *Votes for Women!* di Elizabeth Robins e *In the Workhouse* di Margaret Wynne andrebbero collocate nella corrente più radicale del teatro femminista, dato il carattere fortemente sovversivo dei contenuti, il rifiuto della tirannia patriarcale e la lotta contro l'oppressione sociale che si evince dalle loro messe in scena³³³.

Come si è potuto constatare in questo paragrafo, gli studi di genere sul repertorio suffragista sono andati nella direzione di non considerare i testi suffragisti solamente come una testimonianza della passione, dell'energia e del fervore che ha caratterizzato la lotta delle donne inglesi per l'uguaglianza. Essi andrebbero valutati anche come un pregevole tentativo di creare un innovativo linguaggio femminista e un nuova estetica.

³³¹ Ivi, p.57. Caryl Churchill, una tra le maggiori drammaturghe femministe inglesi contemporanee, partecipò attivamente all'esperienza del *Monstrous Regiment* per il quale, nel 1976, scrisse un testo che affrontava le disuguaglianze e gli stereotipi sessuali di genere dal titolo *Cloud Nine*. Uno tra i suoi testi di maggior successo, *Top Girls* (1982) è stato paragonato a *Pageant of Great Woman* di Cicely Hamilton perché entrambe le messe in scena trattano il tema della solidarietà femminile e hanno come protagoniste donne provenienti da epoche e classi sociali differenti. Cfr., R. Cameron. *From Great Women to Top Girls: Pageants of Sisterhood in British Feminist Theater*, op. cit., Cfr., Immagine 5 p. 180.

³³² Ivi, pp. 88-113. Le opere teatrali femministe si caratterizzano dall'inversione dei ruoli, la presentazione di figure storiche come modelli, la satira sui modelli tradizionali e la rappresentazione diretta delle donne in situazione di oppressione sociale. J. Brown, *Feminist Drama: Definition and Critical Analysis*, New Jersey and London, Scarecrow Press, 1979, p.88.

³³³ S. E. Case, *Feminism and Theatre*, op. cit., p.63. Anche Katherine Newey in un recente studio evidenzia come l'esperienza delle artiste di inizio secolo abbia adottato regie in stile *agit-prop* e contenuti fortemente sovversivi. K. Newey, *Women's Theatre Writing in Victorian Britain*, op cit., p. 155.

E' ancora ardua da comprendere la portata di questo lascito, ma alcuni elementi, quali il lavoro di decostruzione dei generi teatrali, la nascita delle prime registe, le sperimentazioni di pratiche di lavoro tra donne, l'uso della scrittura teatrale a fini sociali e politici vanno nella direzione di legare il teatro suffragista a quel *fil rouge* che caratterizza il virtuoso percorso delle artiste impegnate nell'Europa del Novecento.

5.3 Il teatro femminista in Italia: uno sguardo storico

*Ma io cantavo per la gloria mia
e non volevo né maestro né dottori
volevo sposare Dio in persona
per ricoprire le sue nudità con la mia capigliatura*

Dacia Maraini, Edith Bruck e Maricla Boggio, *Mara, Maria, Marianna*, 1973.

Le studiose italiane di letteratura inglese nel 1988 e nel 1989 hanno dato seguito al già menzionato convegno di *Warwick* del 1985 organizzando a Bologna due incontri per approfondire l'analisi del rapporto tra il teatro inglese e le donne³³⁴. Dagli interventi, raccolti nella monografia *Il teatro e le donne: forme drammatiche e tradizione al femminile nel teatro inglese* (1991), emersero importanti spunti di ricerca, quali la scoperta, in ambito italiano, della prima drammaturga professionista della storia inglese, Aphra Behn, da parte di Annamaria Lamarra, o le implicazioni nell'utilizzo dei *boy actors* al posto delle attrici nelle messe in scena shakespeariane di Vita Fortunati³³⁵.

³³⁴ Cfr. § 5.1.

³³⁵ A. Lamarra, *Aphra Behn, una donna nuova nel teatro nuovo della Restaurazione* in R. Baccolini, V. Fortunati, R. Zacchi, *Il teatro e le donne. Forme drammatiche e tradizione al femminile nel teatro inglese*, op. cit., pp. 101- 112, V. Fortunati « *The female Page*»: *il travestitismo e l'ambiguità dei ruoli nel teatro elisabettiano* in R. Baccolini, V. Fortunati, R. Zacchi, *Il teatro e le donne. Forme drammatiche e tradizione al femminile nel teatro inglese*, op. cit., pp. 37-56.

Rispetto alla storia delle attrici italiane, fu invece Laura Mariani negli anni '90 ad aprire il filone degli studi teatrali di genere esplorando l'opera di Giacinta Pezzana ed Eleonora Duse in relazione al nascente movimento emancipazionista. In tempi recenti le indagini sulle donne di palcoscenico sono proseguite in Italia grazie ad una serie di incontri promossi dalle storiche Annamaria Cecconi e Roberta Gandolfi, i quali hanno favorito la nascita di un nuovo indirizzo di ricerca all'interno delle discipline teatrali. Questo orientamento, che coinvolge pensatrici di genere quali Teresa De Lauretis, Judith Butler, Rosy Braidotti, Luce Irigaray nelle riflessioni su rapporti tra teatro e *gender*, stanno dando vita a interessanti percorsi interdisciplinari e trans-nazionali³³⁶.

Dalle pioniere indagini di Mariani affiorò la notevole influenza che le interpreti ebbero sulla cultura delle donne italiane di fine XIX secolo :

Le attrici (...) erano viste dalle emancipazioniste come le interpreti di una particolare, alta espressione dell'intellettualità femminile, e soprattutto, fra le artiste, come le uniche in grado di volgere in pregio quello che veniva comunemente giudicato un difetto femminile: la cosiddetta "anima multipla" (...) l'accento veniva quindi spostato dall'arte alla vita: il ruolo educatore che le attrici avrebbero potuto svolgere in vista di una femminilità rinnovata.³³⁷

A differenza delle inglesi, le interpreti italiane fra Ottocento e Novecento non si organizzarono in leghe o associazioni suffragiste, ma caratterizzarono il loro impegno attraverso rapporti con donne politicamente impegnate e proponendo in palcoscenico come nella vita il

³³⁶ All'interno del IV Congresso delle Storiche (14-15-16 febbraio 2013) è stato affrontato il tema delle autorappresentazioni delle artiste. Il *dossier* che raccoglie le due giornate di studio avvenute a Roma nel 2007 è edito dalla rivista "Teatro e Storia". Cfr., A. Cecconi, R. Gandolfi (a cura di), *Teatro e gender: l'approccio biografico*, in «Teatro e Storia», n. 28, 2007, pp. 329-406.

³³⁷ L. Mariani, *Il tempo delle attrici. Emancipazionismo e teatro in Italia fra Ottocento e Novecento*, op. cit, p.41.

modello della 'donna nuova' (corrispondente italiano della *New Woman* britannica) la quale portò:

da un lato, ad esaltare i valori 'autentici', 'originari' delle donne, negati dalla cultura maschile o da questa assunti come indice di subalternità (disponibilità al sacrificio, disposizione al sentimento); e dall'altro, ad incoraggiare un nuovo modo di porsi nel mondo, più propositivo, pronto ad assumersi responsabilità in tutti i campi della vita sociale³³⁸.

Il personaggio ibseniano di Nora, ad esempio, così legato al movimento politico delle donne e al problema dell'identità femminile, venne letto dalla scrittrice e poetessa Sibilla Aleramo:

come preludio simbolico dell'immane sforzo che le donne, le quali vogliono vivere una vita loro, sono e saranno destinate a compiere. Sforzo di ricerca di sé medesime, (...) tragicamente autonome³³⁹.

La stessa Aleramo, che da tempo era coinvolta nel movimento suffragista, quando assistette ad una replica italiana di *Casa di Bambola* nel 1901 ne rimase intimamente colpita. L'anno seguente lasciò la famiglia per seguire il proprio cammino di indipendenza portando con sé il ritratto di Ibsen, che definiva il «simbolo della mia coscienza»³⁴⁰.

Eleonora Duse (1858-1924) fu la prima interprete di Nora in Italia. *Casa di bambola* debuttò il 10 febbraio 1891 a Milano e in una recensione del *Corriere della sera* il critico scrisse che la diva non fece nulla per addolcirne i tratti drammatici della protagonista, anzi sacrificò i momenti più gioiosi della commedia per evidenziare la trasformazione e la fuga di

³³⁸ Ivi, p. 38.

³³⁹ S. Aleramo, *Andando e stando*, Milano, Mondadori, 1942, p. 59.

³⁴⁰ S. Aleramo, *Un amore insolito. Diario 1940-1944*, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 41.

Nora. E' evidente che i temi che veicolava l'eroina ibseniana, in special modo le incongruenze tra maternità e desiderio di autodeterminazione, erano molto vicini al vissuto della Duse³⁴¹.

Eppure, pur non disdegnando la causa femminista e continuando a tessere legami di amicizia con intellettuali *engagés* come Cordula Poletti, Giuseppina Lemaire, Maria Alberti ed Eugenia Spalletti Rasponi, la Duse non si schierò mai apertamente con il movimento emancipazionista. Mariani definisce il suo un «femminismo pratico» perché si impegnò in iniziative sociali, come la costituzione di una Casa delle Attrici per accogliere le giovani artiste e dare loro un luogo dove studiare³⁴². La sensibilità femminista di Eleonora Duse è osservabile in special modo nella sua arte, attraverso un nuovo modo di affrontare i personaggi legato ad una irrequieta cognizione della propria identità di genere. La divina entrava in empatia con le protagoniste delle sue commedie cercando di identificarsi in quello che lei stessa definiva «il compianto femminile» dei personaggi che interpretava:

Io non guardo se hanno mentito, se hanno tradito; se hanno peccato, se nacquero perverse, purché io senta che esse hanno pianto, hanno sofferto o per mentire o per tradire o per amare...io mi metto con loro e le frugo frugo non per mania di sofferenza ma perché il compianto femminile è più grande e più dettagliato, è più dolce e più completo di quello che ne accordano gli uomini.³⁴³

L'altra grande attrice del tempo, Giacinta Pezzana (1841-1919), oltre alla passione politica repubblicana e alle convinzioni anticlericali e garibaldine, si avvicinò al femminismo attraverso il legame con donne politicamente

³⁴¹ L. Mariani, *Il tempo delle attrici. Emancipazionismo e teatro in Italia fra Ottocento e Novecento*, op. cit., pp.106-107.

³⁴² Ivi, p.135.

³⁴³ Ivi, p.155.

impegnate. Insieme a Georgina Saffi prese parte al gruppo de *La donna*, il giornale dei movimenti emancipazionisti, e strinse amicizia con Sibilla Aleramo e Alessandrina Ravizza dell'ambiente dell'Unione femminile di Milano³⁴⁴. Ciò che le impedì di aderire al primo Congresso delle donne italiane indetto dalla contessa Spalletti-Rasponi nel 1908 fu il carattere troppo moderato del gruppo, legato al clero e la corona. Per lei essere emancipazionista significava ribellarsi all'autorità e alle convenzioni; d'altra parte già da tempo aveva rifiutato «quella felicità incolore che si suol definire pace domestica» separandosi dal marito per vivere appieno un nuovo amore e la passione dell'arte³⁴⁵.

Alla fine della sua ricerca, Mariani conclude affermando:

le attrici (...) vivevano nella pratica, come dato di fatto, molte delle cose che le donne rivendicavano o desideravano. La cultura delle attrici-come la cultura teatrale-sembra affiancare i movimenti delle donne dal Risorgimento fino alla prima guerra mondiale; e, d'altro canto, in questa ampia durata le attrici stesse accumularono un patrimonio peculiare³⁴⁶.

Tra le drammaturghe di inizio Novecento, le più interessate alla questione femminile furono Amelia Rosselli (1870-1954), attrice, giornalista e scrittrice, Clarice Tartufari (1868-1918), più nota come autrice di narrativa e Corinna Teresa Gray Ubertis (1877-1964), che scrisse drammi sulla povertà in stile naturalista.

Nel secondo Movimento di liberazione delle donne degli anni '60 il teatro di impegno femminista italiano si strutturò in maniera più organizzata rispetto alle esperienze di inizio secolo perché nacque in seno ai collettivi

³⁴⁴ Ivi, p.202.

³⁴⁵ Ivi, p.120.

³⁴⁶ Ivi, p.185.

politici.

In questa fase si possono notare più evidenti corrispondenze con il teatro suffragista inglese. Gli argomenti di denuncia venivano veicolati attraverso i testi e come all'inizio del secolo il lavoro di messa in scena era curato esclusivamente da artiste attente alla sperimentazione di nuovi linguaggi estetici e alla scrittura femminile. E' significativo che le artiste di questo periodo, come le contemporanee britanniche, marcarono più volte l'appartenenza alle correnti emancipazioniste di inizio secolo. Lo spettacolo *Le indomabili bisbetiche* (1976) del Centro femminista di Padova, ad esempio, come fece il gruppo *Mrs. Worthington's Daughters* in Inghilterra negli stessi anni, rievocò l'esperienza delle suffragette mettendo in scena le vicende storiche³⁴⁷.

In quegli anni fiorirono numerosi gruppi in tutta la penisola, dalle Streghe di Milano, alle Nemesiane di Napoli, dal teatro della Luna di Bologna, alla Teatra di Salento³⁴⁸. In tutti è presente l'uso dell'autocoscienza a scopo drammaturgico, una ricerca fisico-vocale e la riformulazione dei generi teatrali, che spaziavano dal teatro-dibattito al teatro di strada, da *sketches* brillanti alla riscrittura di favole, dal teatro-immagine al teatro-carosello.

L'esperienza di teatro delle donne che in Italia ebbe maggiore visibilità fu il Teatro della Maddalena di Roma, nato da un'idea di Dacia Maraini nel 1972. La scrittrice insieme alla giornalista Adele Cambria, costituì nella stessa sede di Via della Stelletta a Roma la rivista *Effe* e una libreria femminista.

Tra le fondatrici del teatro della Maddalena figurano l'attrice Saviana Scalfi, la drammaturga Annabella Cerliani, la regista Maricla Boggio, la scrittrice Edith Bruk, la cineasta Anna Maria Leone e la cantante Yuki

³⁴⁷ M. G. Silvi, *Il teatro delle donne*, Milano, La Salamandra, 1980, p.15.

³⁴⁸ *Ibidem*.

Maraini. Il gruppo si diede l'obbiettivo di dare alle donne uno spazio nel quale intraprendere un lavoro di ricerca sul linguaggio teatrale. Nello Statuto si legge:

il Collettivo di lavoro (...) attraverso il teatro, il cinema, l'organizzazione di incontri, di dibattiti e la presentazione di libri (...) si prefigge di attuare un'autonoma riflessione sulla nostra condizione (...) e una presa di coscienza collettiva³⁴⁹.

La sera del debutto, il 7 dicembre 1973, le artiste presentarono una commedia a firma di Dacia Maraini, Edith Bruck e Maricla Boggio dal titolo *Mara, Maria, Marianna*³⁵⁰. Nel testo venivano presentate sette storie di donne di estrazione sociale diversa che avevano in comune il desiderio di riscatto da condizioni frustranti. Tre giorni dopo Giulia Borghese, recensendo lo spettacolo sul *Corriere della sera*, scrisse

Le malmaritate, le madrine dell'aborto, le malridotte da gravidanza incessanti, le sfruttate e le poveracce sono arrivate in palcoscenico. E per una volta non si sono espresse con le parole consumate e irreali degli autori di teatro, ma hanno usato il loro proprio povero e crudo linguaggio di emarginate³⁵¹.

Mara, Maria, Marianna alla prima rappresentazione registrò il tutto esaurito e in seguito fu replicato per tre stagioni. Nel corso dell'anno il collettivo vendette 5000 abbonamenti e la Maddalena si impose come una delle più vive realtà sperimentali della scena romana, con una media di cinque spettacoli a cartellone nel primo decennio. Il repertorio proposto esplorava tutti i generi, dal teatro comico-musicale alle messe in scena avanguardiste, dal teatro-documento alle biografie di donne famose, e

³⁴⁹ M. G. Silvi, *Il teatro delle donne*, op. cit., p.77.

³⁵⁰ Cfr., immagine n. 6 p. 180.

³⁵¹ M. Boggio, *Le Isabelle. Dal teatro della Maddalena alla Isabella Andreini*, Nardò, Besa, 2002, p.195.

coinvolse sia attori professionisti che giovani alle prime armi.

L'esperienza del Teatro della Maddalena durò quindici anni, dal 1972 al 1987, un periodo cruciale per la nascita e l'evoluzione del pensiero della differenza in Italia: l'attenzione delle filosofe si spostò dalla questione femminile a riflessioni teoriche complesse sull'identità. Il lavoro sul linguaggio estetico che si svolse nei gruppi teatrali partecipò in modo forte al progresso delle teorie femministe e alla propaganda delle nuove idee, ma nel contempo propose un'esperienza pratica e artistica nella quale le donne ebbero la possibilità di rielaborare, rappresentare e infine teorizzare le loro credenze ed il loro vissuto.

CONCLUSIONI

A conclusione di questa tesi di dottorato di ricerca, si può affermare che le tre ipotesi teoriche formulate in apertura sono state tutte verificate nel corso della trattazione. Grazie alle analisi sull'attività della lega delle attrici inglesi per il suffragio si è constatato che:

1. L'attività dell' *Actresses Franchise League* ha aiutato la conquista del suffragio politico femminile e le attrici inglesi hanno avuto un ruolo cruciale nella campagna per il voto britannica. Consapevoli che il suffragio rappresentava uno strumento necessario per ottenere la parità lavorativa e intolleranti alle immagini di femminilità degli spettacoli commerciali, le interpreti aderirono con passione alla causa delle donne perché in essa videro una dimensione stimolante anche a livello artistico.

Le artiste, attraverso la loro testimonianza, imposero inoltre all'attenzione pubblica una nuova immagine dell'attivista politica, legata alla bellezza e alla femminilità, che riuscì a contrastare il persistente stereotipo della suffragetta poco attraente e fisicamente asessuata.

Non va dimenticato che le attrici si impegnarono anche in mansioni che andarono oltre la semplice attività drammatica: insegnarono alle future conferenziere le arti oratorie, fornirono travestimenti alle militanti ricercate dalla polizia, organizzarono feste suffragiste e parteciparono alle manifestazioni di piazza.

2. Il teatro suffragista ha stimolato la produzione di un nuovo linguaggio teatrale femminile. Numerosi studi teorici rilevano infatti il grande lavoro sul linguaggio teatrale che l'esperienza suffragista ha stimolato nelle artiste del periodo edoardiano. Dalle indagini emerge la

straordinaria produzione drammaturgica prodotta nel periodo edoardiana, e il notevole valore artistico delle messe in scena. Queste ultime si appropriarono di generi drammatici della tradizione (ad esempio il *Pageant*) o in voga all'epoca (come i drammi realisti) per inscrivervi i contenuti propri della battaglia suffragista realizzando spettacoli di grande originalità. L'adozione, poi, della satira, ha rappresentato un ulteriore carattere di innovatività nel linguaggio teatrale femminile.

3. Il teatro d'impegno delle donne europee degli anni '60-'70 del Novecento presenta delle costanti contenutistiche, teoriche e pratiche con il *Suffrage Drama*. Da alcune indagini si è addirittura individuato un legame diretto attraverso l'attività del gruppo inglese femminista *Mrs. Worthington's Daughters* che negli anni Settanta incluse nel suo repertorio diversi spettacoli suffragisti.

Rispetto alla collocazione e alle eredità di questa esperienza all'interno del teatro, è ormai assodato che esso appartiene alla corrente del *New Drama*, a fianco di autori come Ibsen, Shaw, Pinero, Wilde e altri che misero al centro dei loro drammi personaggi femminili anticonformisti.

Anche in ambito italiano il teatro di propaganda al voto delle suffragiste britanniche ha saputo produrre delle eredità: il Centro femminista di Padova ha portato in scena uno spettacolo dedicato all'esperienza storica del movimento inglese e i collettivi teatrali femministi degli anni Settanta (tra cui spicca il Teatro della Maddalena di Roma), hanno riprodotto un modello di teatro gestito da donne, attento alla drammaturgia delle autrici e alla sperimentazione di una nuova estetica femminista.

Nonostante il valore di questa straordinaria esperienza di teatro femminile e gli studi, ormai trentennali, sul teatro suffragista, il *Suffrage Drama* ancora

fatica ad essere inserito nelle antologie e nei manuali canonici di storia del teatro inglese. Ad esso vengono dedicate antologie tematiche relegate all'esclusivo ambito di approfondimento del teatro di genere, che risultano, negli anni, sempre più numerose, approfondite e aggiornate.

Si auspica che presto questa pioniera esperienza di donne, precorritrice dei teatri di propaganda europei, trovi il dovuto spazio all'interno della storia del teatro 'ufficiale' accanto ai momenti più alti di impegno degli attori nella civiltà teatrale del XX secolo.

BIBLIOGRAFIA

- Aleramo Sibilla, *Andando e stando*, Milano, Mondadori, 1942.
- Aleramo Sibilla, *Un amore insolito. Diario 1940-1944*, Milano, Feltrinelli, 1979.
- Anderson Bonnie S., Zinsser Judith P., *Le donne in Europa. Nella città moderna*, Roma-Bari, Laterza, 1993.
- Ashwell Lena, *Myself a Player*, London, M. Joseph, 1936.
- Astell Mary, *Una seria proposta alle signore*, Roma, Lestoille, 1982.
- Aston Elaine, *An Introduction to Feminist and Theatre*, London, Routledge, 1995.
- Aston Elaine, Harris Geraldine, *Good night out for the girls: popular feminism in contemporary theatre and performance*, New York, Palgrave Macmillan, 2013.
- Baccolini Raffaella, Fortunati Vita, Zacchi Romana (a cura di), *Il teatro e le donne. Forme drammatiche e tradizione al femminile nel teatro inglese*, Urbino, Quattroventi, 1991.
- Bamber Linda, *Comic Women, Tragic Men: A Study of Gender and Genre in Shakespeare*, Stanford, Stanford University Press, 1982.
- Barish Jonas A., *The Anti-theatrical Prejudice*, London, University of California Press, 1981.
- Barret Michèle (a cura di), *Virginia Woolf. Le donne e la scrittura*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2003.
- Behn Aphra, Annamaria Lamarra, Guido Almansi, Claude Béguin (a cura di), *Oroonoko. Lo schiavo reale*, Napoli, Gida Editori, 1986.
- Bocchetti Alessandra, *Cosa vuole una donna. Storia, politica, teoria: scritti 1981-1995*, Milano, Tartaruga Editrice, 1995.
- Boggio Maricla, *Le Isabelle. Dal teatro della Maddalena alla Isabella Andreini*, Nardò, Besa, 2002.
- Brown Janet, *Feminist Drama: Definition and Critical Analysis*, New Jersey and London, Scarecrow Press, 1979.

Candida Lacey, Carole Hayman, *How the Vote Was Won and Other Suffragette Plays*, London-New York, Methuen, 1985.

Capobianco Laura (a cura di) *Raccontarsi, comunicare, trasmettere: il cammino del genere*, Napoli, Filema, 2004.

Case Sue Ellen, *Feminist and Queer Performance: Critical Strategies*. New York, Palgrave Macmillan, 2009.

Case Sue Ellen, *Feminism and Theatre*, London, Palgrave Macmillan, 1988.

Cecconi Annamaria, Gandolfi Roberta (a cura di), *Teatro e gender: l'approccio biografico*, in «Teatro e Storia», n. 28, 2007.

Cerasano S. P., Wynne-Davies Marion, *Renaissance Drama by Women: Texts and Documents*, London, Routledge, 1996.

Charke Charlotte, Rehde Robert (a cura di), *A Narrative of the Life of Mrs. Charlotte Charke*, London, Pickering & Chatto, 1999.

Cockin Katharine, *Edith Craig (1869-1947): Dramatic Lives*, London, Cassell, 1998.

Cockin Katharine, Norquay Glenda, Park Sowon, *Women's Suffrage Literature*, London-New York, Routledge, 2007.

Cockroft Irene, Croft Susan, *Art, Theatre and Women's Suffrage*, London, Aurora Metro, 2010

Colley Cibber, *An Apology for the Life of Mr. Colley*, London, Printed for J. Mechell, 1740.

Comte August, *Sull'evidente inferiorità della donna*, Torino, UTET, 1967.

Crawford Elizabeth, *The Women's Suffrage Movement: A Reference Guide, 1866-1928*, London, Routledge, 2001.

D'Amico Masolino, *Dieci secoli di teatro inglese 970-1980*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1981.

Davis Tracy C., *Actresses as Working Women: Their Social Identity in Victorian Culture*, London, Routledge, 1991.

De Gournay Marie, *Dell'eguaglianza degli uomini e delle donne. Marie DeGournay (1565-1645), la figlia spirituale di Montaigne*, Genova, ECIG,

1996.

De Pizan Christine, *La città delle dame*, Roma, Carocci, 2004.

Doglio Federico, *Teatro in Europa*, Milano, Garzanti, 1992.

Dollimore Jonathan, Sinfield Alan, *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism*, Manchester New York, Manchester University Press, 1985.

Duby Georges, Perrot Michelle, Zemon Davis Natalie, Farge, Arlette (a cura di), *Storia delle donne. Dal Rinascimento all'età moderna*, Roma-Bari, Laterza, 1996.

Evain Aurore, *L'apparition des actrices professionnelles en Europe*, Paris, Harmattan, 2001.

Feinstein, Elaine. *Herstory 1. Lear's Daughters*, Sheffield, Sheffield Academic Press, 1991.

Fitzsimmons Linda, Gardner Viv, *New Woman Plays*, London, Methuen Drama, 1991.

Fortunati Vita, Lamarra Lamarra, Federici Eleonora, *The controversial womens body. Images and representations in literature and art*, Bologna, Bonomia Universiti Press, 2003.

French Marilyn, *Shakespeare's Division of Experience*, London, Abacus, 1983.

Gandolfi Roberta, *La prima regista. Edith Craig, fra rivoluzione della scena e cultura delle donne*, Roma, Bulzoni Editore, 2003.

Gardner Viv, *Sketches from the Actresses'Franchise League*, Nottingham, Dept. of English, 1985.

Gates Joanne E., *Elizabeth, Robins, 1862-1952, Actress, Novelist, Feminist*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 1994.

Ghiglione Alessandra, Rivoltella Pier Cesare, *Altrimenti il silenzio: appunti sulla scena al femminile*, Milano, Euresis, 1998.

Gilbert Sandra, Gubar Susan, *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*, New Haven, Yale University Press, 1979.

Gillespie Diane F., Birre Doryjane, *Diana of Dobson's: A Romantic Comedy in Four Acts*, London, Broadview Press, 2003.

Goodman Lizbeth, *Contemporary Feminist Theatre. To Each Her Own*, London and New York, Routledge, 1993.

Guidi Laura, Lamarra Annamaria, *Travestimenti e metamorfosi. Percorsi dell'identità di genere tra epoche e culture*, Salerno-Napoli, Filema, 2003.

Hamilton Cicely, *A Pageant of Great Women*, The Suffrage Shop, London 1910.

Hamilton Cicely, *Just to get Married. A comedy in three acts*, New York, London Samuel French, 1914.

Hamilton Cicely, *Life Errant*, London, Dent, 1932.

Hamilton Cicely, *Marriage as a Trade*, London, The Woman Press, 1981.

Hamilton Cicely Mary, *William An Egliselman*, London, Persephone Books, 1999.

Hamilton Cicely, D. F. Gillespie, D. Birre, *Diana od Dobson's: A Romantic Comedy in Four Acts*, London, Broadview Press, 2003.

Hamilton Cicely, Mary Lilian, Mary Baylis, *The Old Vic*, London, J. Cape Ltd, 1926.

Hamilton Cicely Mary, Paxton Naomi, *The Methuen Drama Book of Suffrage Plays*, London, Methuen Drama, 2013.

Heilbrun Carolyn Gold, *Scrivere la vita di una donna*, Milano, La Tartaruga, 1990.

Henry James, Ascari Maurizio (a cura di), *La musa tragica*, Torino, Einaudi, 1996.

Highfill Philip H., Burnim Kalman A., Langhans Edward A., *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers & Other Stage Personnel in London, 1660-1800*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1975.

Hynes Samuel Lynn, *The Edwardian Turn of Mind*, Princeton, Princeton University Press, 1968.

Holledge Julie, *Inncent Flowers: Women in the Edwardian Theatre*,

London, Virago, 1981.

Howne Elizabeth, *The first english actresses. Women and drama 1660-1700*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

Innes Christopher, *Modern British Drama: The Twentieth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

Jeffreys Sheila, *The Spinster and her Enemies. Femminism an Sexuality 1880-1930*, London and New York, Pandora, 1985.

Kelly Katherine E., *Modern Drama By Women, 1880s-1930s*, London, Routledge, 1996.

Lacey Candida, Hayman Carole, *How the Vote Was Won, and Other Suffragette Plays*, London, Methuen, 1985.

Leask Margaret, *Lena Ashwell: Actress, Patriot, Pioneer*, Hertfordshire, University of Hertfordshire Press, 2012.

Marenco Franco (a cura di), *Storia della civiltà letteraria inglese*, Torino, UTET, 1996.

Mariani Laura, *Il tempo delle attrici: emancipazionismo e teatro in Italia fra Ottocento e Novecento*, Bologna, Mongolfiera, 1991.

Mariani Laura, *Sarah Bernhardt, Colette e l'arte del travestimento*, Bologna, Il Mulino, 1996.

McCarthy Lily, Shaw George Bernard, *Myself and My Friends*, New York, E.P. Dutton, 1933.

Millett Kate, *Sexual politics*, London, Virago, 1970.

Moore Eva, *Exits and Entrances*, London, Chapman & Hall, 1923.

Morley Edith. J., *Women Workers in Seven Professions; A Survey of Their Economic Conditions and Prospects*, London, G. Routledge & Sons, 1914.

Mullini Roberta, Zacchi Romana, *Introduzione allo studio del teatro inglese*, Firenze, La Casa Usher, 1992.

Murray Christopher John, *Encyclopedia of the romantic era, 1760-1850*, Hoboken, Taylor and Francis, 2012.

Newey Katherine, *Women's Theatre Writing in Victorian Britain*, New

- York, Palgrave Macmillan, 2005.
- Ousby Ian, *The Cambridge Guide to Literature in English*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- Paddy Lions, Fidelis Morgan, *Female Playwrights of the Restoration: Five Comedies*, London, J. M. Dent, 1991.
- Pécastaing-Boissière Muriel, *Les actrices victoriennes: entre marginalité et conformisme*, Paris, l'Harmattan, 2003.
- Perrelli Franco, *Introduzione a Ibsen*, Bari-Roma, Editori Laterza, 1998.
- Powel Kerry, *Cambridge Companion to Victorian and Edwardian Theatre*, Cambridge Uk, New York, Cambridge University Press, 2004.
- Powel Kerry, *Women and Victorian Theatre*, New York, Cambridge University Press, 1997.
- Raeburn Antonia, *Militant Suffragettes*, Londra, Michael Joseph, 1973.
- Rich Adrienne, *Segreti, silenzi, bugie*, Milano, La Tartaruga, 1989.
- Richards Sandra, *The Rise of the English Actress*, London, Macmillan 1993.
- Riley Patricia, *Looking for Githa*, Newcastle, New Writing North, 2009.
- Robins Elizabeth, *Both Sides of the Curtain*, London, W. Heinemann, 1940.
- Robins Elizabeth, *Ibsen and the Actress*, London, Hogarth Essays, 1932.
- Rose Margaret, *Storia del teatro inglese. L'Ottocento e il Novecento*, Roma, Carocci, 2002.
- Rossi Doria Anna, *Dare forma al silenzio. Scritti di storia politica delle donne*, Roma, Viella, 2007.
- Rossi Doria Anna, *Le donne nella modernità*, Verucchio, Pazzini Editore, 2007.
- Rowbotham Sheila, *Hidden from history: 300 years of women's oppression and the fight against it*, London, Pluto Press, 1977.
- Selvaggio M. Antonietta (a cura di), *Desiderio e diritto di cittadinanza: le italiane e il voto : "a cinquant'anni dal voto alle cittadine italiane : valore e significati del suffragismo nella tradizione politica femminile" : atti del*

convegno, Napoli, 6-7 dicembre 1995, Palazzo Serra di Cassano, Palermo, La Luna, 1997.

Shaw George Bernard, Castelli Cesare, Diambra Tito (a cura di) *La quintessenza dell'ibsenismo: illustrazione e commento dei drammi di Ibsen*, Milano, Monanni, 1928.

Silvi Maria Grazia, *Il teatro delle donne*, Milano, La Salamandra, 1980.

Spencer Dale, *Mother of the Novel: 100 good women writers before Jane Austen*, London and New York, Pandora, 1986.

Spencer Jane, *The Rise of the Woman Novelist: from Aphra Behn to Jane Austen*, Oxford, Blackwell, 1986.

Stokes John, Bassnett Susan, Booth Michael, *Tre attrici e il loro tempo*, Genova, Costa & Nolan, 1991.

Stowell Sheila, *A Stage of their Own. Feminist Playwrights in the Suffrage Era*, Manchester, Manchester University Press, 1992.

Taylor Mill Harriet, Stuart Mill John, *Sull'uguaglianza e l'emancipazione femminile. Scritti di Jhon Stuart Mill e Harriet Taylor*, Torino, Einaudi, 2011.

Tickner Lisa, *The spectacle of women: Imagery of the suffrage campaign, 1907-1914*, Chicago, Chatto and Windus, 1987.

Terry Ellen, *The Story of My Life*, New York, Schocken Books, 1982.

Villegas López Sonia, *Transgression and After: Fathers and Daughters in Susanna Centlivre's The Busybody*, Internet resource, Universidad De Huelva, 1997.

Wandor Michelene, *Carry On, Understudies: Theatre and Sexual Politics*, London, Routledge & Kegan Paul, 1986.

Wertenbaker Timberlake, *The Love of the Nightingale*, Woodstock, Dramatic Pub. Co, 1990.

Whitelaw Lis, *Life and Rebellions Time of Cicely Hamilton: Actress, Writer, Suffragist*, London, The Women's Press, 1990.

Woolf Virginia, *A room of One's Own*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

Woolf Virginia, *Le tre ghinee*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2004.

Wollstonecraft, Mary, *A vindication of the rights of woman*, New York, Knopf, 1992.

Wright Almroth Edward, *The Unexpurgated Case Against Woman Suffrage*, London, Constable, 1913.

Articoli

Bassnett Susan, *Struggling with the Past: Women's Theatre in Search of a History*, in «New Theatre Quarterly», n. 18, 1989, pp.107-112.

Blodgett Harriet, *Cicely Hamilton, Independent Feminist* in «Frontiers: A Journal of Women Studies», Vol. 11, No. 2/3, University of Nebraska Press, 1990, pp. 99-104.

Butler Mary Marguerite, *Hrotsvitha: the theatricality of her plays*, New York, Philosophical Library, 1960.

Cameron Rebecca, *From Great Woman to Top Girls: Pageant of Sisterhood in British Feminist Theater*, in «Comparative Drama» vol. 43.2, Summer 2009, pp.143-166.

De Lauretis Teresa, *Queer Theory. Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction*, in «Differences», n. 3/2, 1991, pp. II-XVII.

Gale Madge, *Susanna Centlivre (1669-1723) English dramatist and Poet*, in «Drama criticism», n. 25, 2005.

Hirshfield Claire, *The Actresses Franchise League and The Campaign for Women's Suffrage 1908-1914*, in «Theatre Research International», vol. X, n. 2, 1985.

Lamarra Annamaria, *Padri e figlie: una liaison dangereuse* in «La camera blu. Rivista del Dottorato di Studi di Genere», Vol. 4, Giugno-Dicembre 2008, Napoli, Filema Edizioni, pp.22-31.

Lamarra Annamaria, *Vivere e scrivere la guerra*, in «La camera blu. Rivista del Dottorato di Studi di Genere dell'Università degli Studi di Napoli "Federico II"», n 1, 2006, pp.11-31.

Stowell Sheila, *Rehabilitating Realism*, in «Journal of Dramatic Theory and Criticism», vol. 6, n. 2, 1993, pp. 81-88.

IMMAGINI³⁵²

³⁵² Le immagini sono state rilevate da google/images e, dove presente, è specificata la fonte o l'archivio di provenienza.



Immagine 1. L'AFL (sezione musiciste) alla *Women's Coronation Processions*, 17 giugno 1911.



Immagine 2. L'AFL alla *Women's Coronation Processions*, 17 giugno 1911.



Immagine 3. Cartolina anti-suffragista (*Palczewski Suffrage Postcard Archive*).



Immagine 4. Cartolina dell'WFL per *How the Vote Was Won* (1909).



Immagine 5 *Top girls* (1982) di Caryl Churchill al *Royal Court* di Londra.



Immagine 6. *Mara, Maria, Marianna* (1973) di Dacia Maraini, Edith Bruck e Maricla Boggio al Teatro della Maddalena di Roma.

APPENDICE

A PAGEANT OF GREAT WOMEN



A Pageant of Great Women

BY
CICELY HAMILTON

*Author of "Diana of Dobson's," "Marriage
as a Trade," "How the Vote was Won," etc.*

THE SUFFRAGE SHOP
1910

PR

6015

H174p

To

EDITH CRAIG

Whose ideas these lines
were written to illustrate

Forthcoming Publication :
Woman in the New Era.
By Charlotte Despard . . .

This publication is the first issued by The Suffrage Shop, whose promoters intend shortly to open premises in central London for the publication and sale of literature dealing with the Woman's Movement. Until the opening of these premises all orders for books and communications in general should be addressed to The Suffrage Shop, 31, Bedford Street, Strand, W.C.

The Suffrage Shop desires to thank the proprietors of the *Daily Mirror* for permission to use the photographs of Miss Marion Terry as Florence Nightingale, and two groups of the characters ; and Miss Lena Connell for that of Miss Ellen Terry as Nance Oldfield.

The Author wishes to acknowledge her indebtedness to Mr. W. H. Margetson, whose Suffrage Cartoon suggested the employment of the figures of Justice, Womanhood and Prejudice.

LIST OF ILLUSTRATIONS

Cicely Hamilton	-	-	-	<i>Frontispiece</i>
Maud Hoffman as Madame Roland	-		-	Facing page 27
Eva Balfour as Sappho	-	-	-	" " 29
Edith Craig as Rosa Bonheur	-	-	-	" " 29
Ellen Terry as Nance Oldfield	-	-	-	" " 31
Mrs. Despard as St. Hilda	-	-	-	" " 33
Joy Chatwyn as Elizabeth Fry	-	-	-	" " 35
Group of Rulers	-	-	-	" " 37
Suzanne Sheldon as Catherine the Great	-	-	-	" " 39
Vera Coburn as the Maid of Saragossa	-	-	-	" " 41
Cicely Hamilton as Christian Davies	-	-	-	" " 41
Christopher St. John as Hannah Snell	-	-	-	" " 43
Lina Rathbone as Mary Ann Talbot	-	-	-	" " 45
Marion Terry as Florence Nightingale	-	-	-	" " 45
Group of Warriors	-	-	-	" " 47

First produced at the
Scala Theatre, London,
November 10th, 1909

All rights reserved

A Pageant of Great Women

ARRANGED BY EDITH CRAIG

Assistant Stage Manager: MR. A. G. FORDE

Music arranged by MR. J. M. CAPEL

JUSTICE	LADY GROVE
PREJUDICE	MR. KENYON MUSGROVE
WOMAN	MISS ADELINE BOURNE

THE LEARNED WOMEN

Hypatia	MISS ELAINE INESCOURT
St. Teresa	MISS ADA POTTER
Lady Jane Grey	MISS DOROTHY FINNEY
Madame de Staël	MISS FRANCES VANE
Madame Roland	MISS MAUDE HOFFMAN
Madame de Scudéry	MISS NORA ROYSTON
Jane Austen	MISS WINIFRED MAYO
George Sand	MISS MARY WEBB
Caroline Herschell	MISS BRINETA BROWNE
Madame Curie	MISS MARGARET MARSHALL
Graduate	MISS MAUDE BUCHANAN

THE ARTISTS

Sappho	MISS EVA BALFOUR
Vittoria Colonna	MISS GWENDOLINE BISHOP
Angelica Kauffmann	MISS ROSE MATHEWS
Vigée le Brun	MISS MARGARET HALSTAN
Rosa Bonheur	MISS EDITH CRAIG
Margaret van Eyck	MISS IRENE ROSS
Nance Oldfield	MISS ELLEN TERRY

THE SAINTLY WOMEN

St. Hilda	MISS MADELINE ROBERTS
Elizabeth Fry	MISS JOY CHATWYN
Elizabeth of Hungary	MISS GWLADYS MORRIS
Catherine of Siena	MRS. MADELINE LUCETTE RILEY

THE HEROIC WOMEN

Charlotte Corday	MRS. BROWN POTTER
Flora Macdonald	MISS MONA HARRISON
Kate Barlass	MISS EVELYN HAMMILL
Grace Darling	MISS BARBARA AYRTON

THE RULERS

Victoria	MISS ANGELA HUBBARD
Elizabeth	MISS JANETTE STEER
Zenobia	MISS NELLA POWYS
Philippa	MRS. SAM SOTHERN
Deborah	MISS EDYTH OLIVE
Isabella	MISS GRANVILLE
Catherine the Great	MISS SUZANNE SHELDON
Tsze-Hsi-An	MISS VIOLA FINNEY

THE WARRIORS

Joan of Arc	MISS PAULINE CHASE
Boadicea	MISS ELIZABETH KIRBY
Agnes of Dunbar	MISS FRANCES WETHERALL
Emilie Plater	MISS MIRIAM LEWES
Ranee of Jhansi	MUNCI CAPEL
Maid of Saragossa	MISS VERA COBURN
Christian Davies	MISS CICELY HAMILTON
Hannah Snell	MISS CHRISTOPHER ST. JOHN
Mary Ann Talbot	MRS. R. RATHBONE
Florence Nightingale	MISS MARION TERRY

A PAGEANT OF GREAT WOMEN

JUSTICE (*enthroned.*)

(*To her enters WOMAN, pursued by PREJUDICE. She kneels
at the feet of JUSTICE.*)

JUSTICE.

Why dost thou cling to me? What dost thou ask?

WOMAN.

I cling to Justice and I cry for freedom!

JUSTICE.

Is it not thine already?

WOMAN.

No and no!

JUSTICE.

Art thou not worthy freedom?

WOMAN.

Yea and yea!

PREJUDICE.

Goddess, she speaks but stammering foolishness,
Not knowing what she asks.

WOMAN.

I know and long—

PREJUDICE.

She weeps for that she is not fit to have;
She is a very child in the ways of the world,
A thing protected, covered from its roughness—

WOMAN.

Have I not felt its roughness, suffered and wept?

JUSTICE.

Let him speak on—let him accuse—then answer.

PREJUDICE.

Freedom is born of wisdom—springs from wisdom—
And when was woman wise? Has she not ever
Looked childlike up to man? Has she not ever
Put the outward show before the inward grace?

Scorned learning, lest it dim the light of her eye?
Shunned knowledge, lest long study pale her cheek?
Is not her day a day of petty cares,
Of petty hates and likings? When has she
Stood godlike in her wisdom, great of soul?
What is her prize in life—a kiss, a smile,
The right to claim caresses! Yet she cries
For freedom! An she had it, she would sell it
For a man's arm round her waist!

WOMAN.

Oh, well, indeed, well does this come from you,
Who held the body as all, the spirit as naught—
From you who saw us only as a sex!
Who did your worst and best to quench in us
The very spark and glow of the intellect:
Who blew a jeer at the leap and glimmer of it
And smothered it with laughter! . . . This from you
Who praised a simper far above a thought—
Who prized a dimple far beyond a brain!
So were we trained to simper, not to think:
So were we bred for dimples, not for brains!
Not souls, but foolish flesh—so you desired us
And, God have pity, made us! . . . Shall you cry
Contempt on your own doing? Then you cry
Contempt upon yourself! Had never woman



Photograph by Miss Leon, 30, Regent Street, S. W.

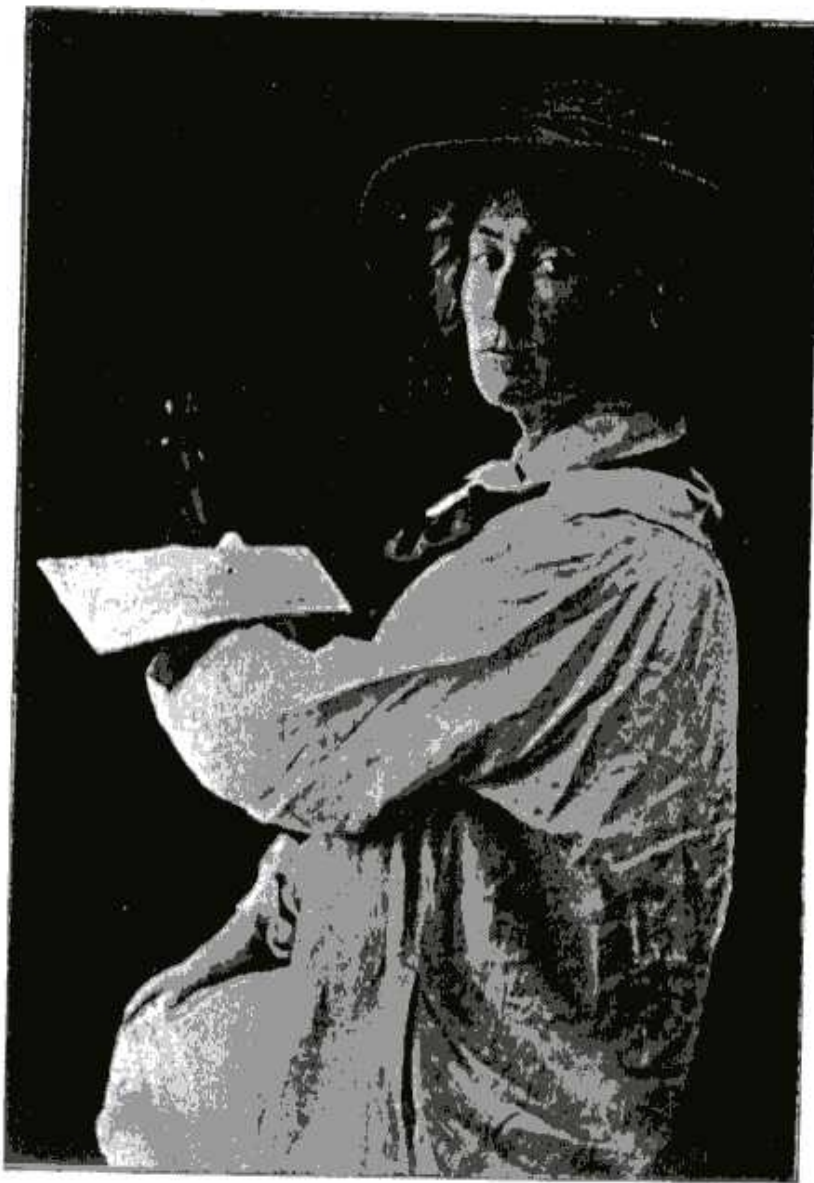
Copyright.

Maud Hoffman as Madame Roland.

Been more than roseleaf cheek and pouted lip,
You should be dumb before her meanness—you
Who ask no more of her. . . Oh, think you well
What you have done to make it hard for her
To dream, to write, to paint, to build, to learn—
Oh, think you well! And wonder at the line
Of those who knew that life was more than love
And fought their way to achievement and to fame!

(THE LEARNED WOMEN *enter.*)

HYPATIA Hypatia, she whose wisdom brought her death,
Heads the brave line; and see, the saintly nun,
ST. TERESA Teresa, guide and leader unto God,
Writer of living words! Thou ten days queen,
LADY JANE GREY Poor little maid, the pawn of guiltier minds,
Thy learning had put many a man to shame!
MADAME DE STAEL What of the keen De Staël, quick of tongue,
Polished of pen? Of Manon Roland, what—
MADAME ROLAND Leader of men, unconquered even in death?
Boast of romancers—'twas a woman's hand
Mlle. de SCUDERY That penned a novel first—de Scudéry's!
And on her follow her disciples twain,
JANE AUSTEN English Jane Austen and George Sand of France.
GEORGE SAND See one who helped to map the stars of heaven—
CAROLINE HERSHELL Caroline Herschell! And where is the man



Photograph by Miss Leon, 30, Regent Street, S.W.

Copyright.

Edith Craig as Rosa Bonheur.

MADAME
CURIE

GRADUATE

Stands higher in the ranks of science to-day
Than Madame Curie? Last of all the train
Comes the girl graduate of a modern day,
Working with man as eagerly and hard—
And oft enough denied a man's reward.
And though you barred from us the realms of art—
Decreeing Love should be our all in all—
Denying us free thought, free act, free word—
Yet some there have been burst the silken bonds
(Harder to burst than steel) and lived and wrought.

(THE ARTISTS enter.)

SAPPHO

Thy voice, oh Sappho, down the ages rings!
Woven of passion and power, thy mighty verse
Streams o'er the years, a flaming banner of song!

VITTORIA
COLONNA

Inspiring others and herself inspired,
Vittoria Colonna sweeps us by—

ANGELICA
KAUFFMANN

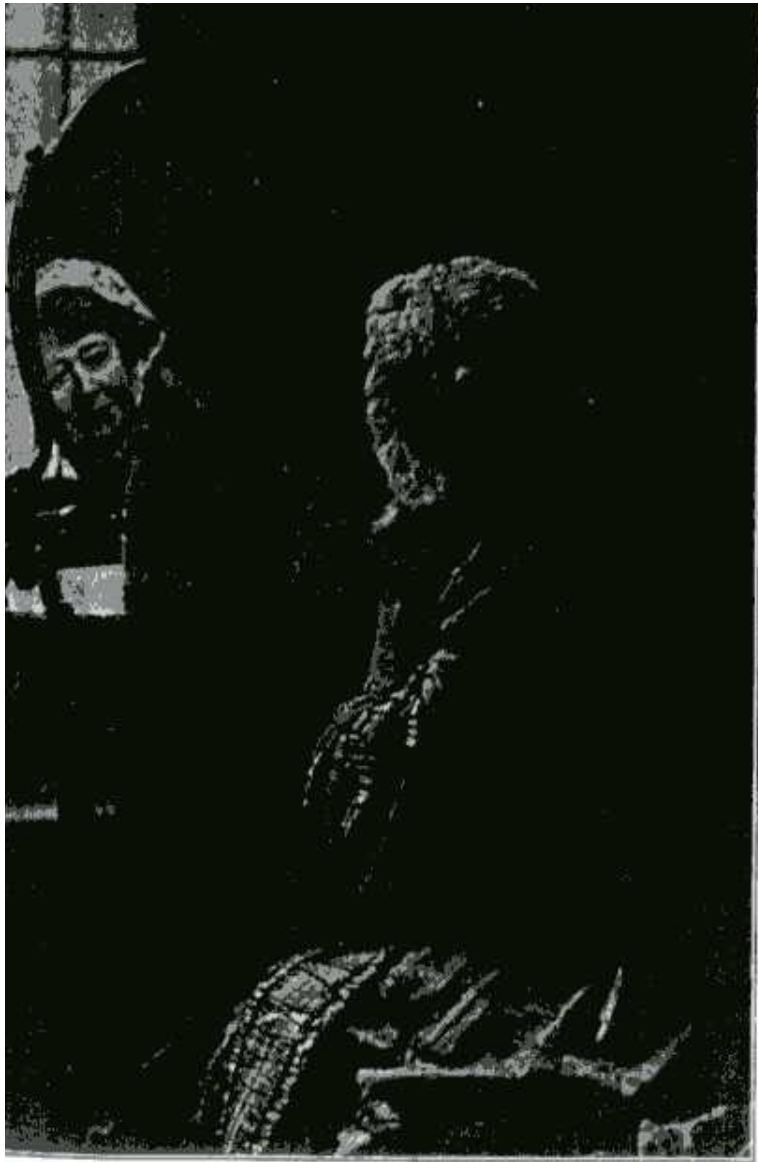
Poet and noble dame. . . Ah, Madame Kauffmann,
In your day were our painters more gallant,
Admitting women to due share of honour!

VIGÉE LE
BRUN

Vigée le Brun, your sitters live for us
From far-off years. . . A man? No—Rosa Bonheur!

ROSA
BONHEUR

Back from the horse-fair, virile in her garb
As virile in her work! Who follows? Sure
A painter, too, and one of no mean fame—



Photograph by Miss Lena Connell, 50, Grove End Road, N.W.

Copyright.

Ellen Terry as Nance Oldfield.

MARGARET
VAN EYCK

'Tis that Van Eyck, that Margaret, who shared
A brother's glory! . . . Lo, Camargo comes—

CAMARGO

A dancer, a dancer, a poem—a song herself!
Lyric of movement, ballad of gliding grace;
Rhythm of lifted hand and poised foot—
Music made manifest! . . . Come we last of all
To the living art of the actor—

NANCE OLDFIELD.

NANCE
OLDFIELD

By your leave,
Nance Oldfield does her talking for herself!
If you, Sir Prejudice, had had your way,
There would be never an actress on the boards.
Some lanky, squeaky boy would play my parts:
And, though I say it, there'd have been a loss!
The stage would be as dull as now 'tis merry—
No Oldfield, Woffington, or—Ellen Terry!

WOMAN.

Have I not answered him?

JUSTICE.

Thou hast answered well!
How sayst thou—art thou still of the same mind?

PREJUDICE.

She is unworthy. In her narrow life,



Photograph by Miss Leon, 30, Regent Street, S. W.

Copyright

Mrs. Despard as St. Hilda.

Cramped round and centred in her man, her child,
Is room for no wide love of the outer world—
Is room for no stern duty to her kind.
She only loves the lips that touch her own;
She only serves those who go in and out
At the door of her daily life—being small of heart.

WOMAN.

It is not so!

PREJUDICE.

I cry for proof!

WOMAN.

Shalt have it!

(THE SAINTLY WOMEN enter.)

Oh, saintly women, were ye small of heart?
Thou Mother in God, St. Hilda, answer him!
Abbess and ruler in thy northern home,
Was no wide love of the outer world in thee?
O, thou dear Friend that wast a friend indeed
To all that sorrowed, being in chains and sin,
Thou sweet Elizabeth, thou saint of the gaol,
Not narrow was the door of thy daily life!
Thou rose-lapped princess, daughter of Hungary,
Thy days were perfumed with a glory of love



graph by Miss Leon, 30, Regent Street S.W.

Copy

Joy Chatwyn as Elizabeth Fry.

ST. CATHERINE
OF SIENA

And stainless in their pure humility!
And thou, high Catherine, Siena's child,
Maker of peace 'twixt princes, humbly bred,
Do we not count thee 'mongst the mighty dead?
So pass my saints—not cramped nor mean of soul!
Nor do they pass alone!

(THE HEROINES *enter.*)

See where they come,
Those who have loved a cause, been loyal to it,
Striven and suffered nobly rather than fail
In a hard duty. . .

CHARLOTTE
CORDAY

Look on her who wears
The blood-red garb of the condemned—on her
Who took the knife in her small woman's hand,
Who laid the stain of murder on her soul
And met death smiling—steadfast, unashamed!

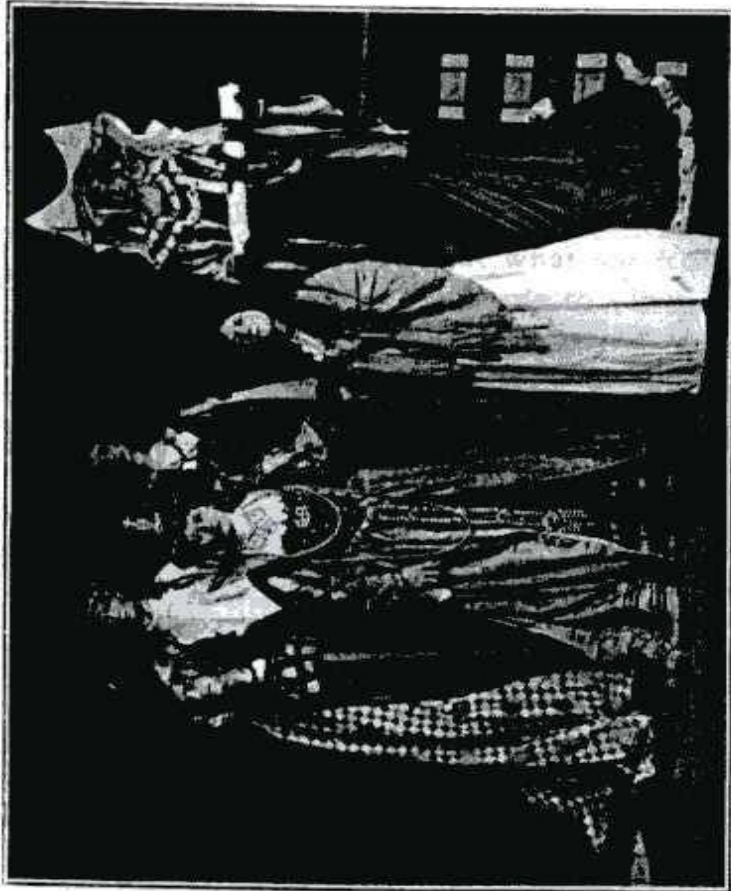
FLORA
MACDONALD

And what of her, the Highland lass, the maid
Whose love unfaltering led a hunted prince,
Whose faith, unbroken, saved a broken man?
Or her, that dauntless Kate, her countrywoman,
Who barred the assassin's pathway with her arm?

KATE
BARLASS

GRACE
DARLING

And was her deed unworthy of a man—
The frail lone girl who fought through wind and
wave,



Photograph by "Daily Mirror."

Copyright.

Top row: Viola Finney as Taze-Hsi-An, Edith Olive as Deborah, Mrs. Sam Sothern as Queen Philippa.
Bottom row: Nellie Powys as Zenobia, Janette Steer as Queen Elizabeth, Angela Hubbard as Queen Victoria.

Risking her own, her brethren's life to save?

JUSTICE.

Art answered yet?

PREJUDICE.

Nay, hear me, goddess, hear me!
Give her her freedom, she will strive to rule.
Her brain will reel beneath the sense of power—
She will grow dizzy, grasp at what she knows not!
'Tis man's to reign, 'tis woman's to obey.
The steady outlook, the wide thought are man's.
So Nature has ordained—she cannot rule.

(THE QUEENS enter.)

WOMAN.

QUEEN
ELIZABETH

Here's Royal Bess to give the lie to him—
He had not dared to speak it to her face!
And see, the little maid of eighteen years
Who, on a summer morning, woke to find
Herself a queen, to reign where Bess had reigned.
You shall not put her, nor shall you put Bess,
Below the wisest of our line of kings!

QUEEN
VICTORIA

ZENOBIA

PHILIPPA OF
HAINAULT

Behind, Zenobia of the hero's heart;
And that Philippa, wise and merciful,
Who ruled a kingdom for her absent lord



aph by Miss Leon, 30, Regent Street, S.W.

Copyright.

Suzanne Sheldon as Catherine the Great.

DEBORAH

And knelt in pity for a humbled foe.

ISABELLA OF
SPAIN

And thou, O Deborah, judge in Israel,
Rise up and bear me out! And thou, O Queen,
Grave Isabella, prince of proud Castile,
Thou who gav'st ear unto a sailor's dream
To his eternal honour and thine own!

MARIA
THERESA

And when Theresa reigned in Hungary;
And when great Catherine wore the Russian crown;

CATHERINE II.
OF RUSSIA

Who stood more high than they, who ruled more
kingly?

EMPRESS OF
CHINA
TSZE-HSI-AN

And was there any in the Flowery Land
That dared its cunning Empress to outface—
Born slave, then monarch of a countless race!

PREJUDICE.

All these have ruled because man let them rule,
And not against his will. Come we to that,
Force is the last and ultimate judge: 'tis man
Who laps his body in mail, who takes the sword—
The sword that must decide! Woman shrinks from it,
Fears the white glint of it and cowers away.

WOMAN.

O bid him turn and bid him eat his words
At sight of those who come to bear out mine—
Captains and warrior women! . . . Look on her



Photograph by Miss Leon, 30, Regent Street, S.W. Copyright.

Vera Coburn as the Maid of Saragossa.



Photograph by Miss Leach, 30, Regent Street, S.W.

Cicely Hamilton as Christian Davies.

(THE WARRIORS enter.)

JOAN OF ARC Brave saint, pure soldier, lily of God and France,
Whose soul fled hence on wings of pain, of fire!

BOADICEA Oh, look on her who stood, a Briton in arms,
And spat defiance at the hosts of Rome!

BLACK AGNES See there, the black-browed Agnes of Dunbar
Who held her fortress as a soldier should
And capped the cannon's roaring with a jest—

MAID OF SARAGOSSA Fit comrade for the girl who, when the guns
Thundered at Saragossa, took her stand
Upon the walls and fired her countrymen

EMILIA PLATER With her own burning courage—or for her,
Emilia Plater, Poland's heroine,
Leader and patriot, dauntless in despair!

RANEE OF JHANSI Thou dark-eyed princess of an eastern land,
Ruler of Jhansi, captain proved in war
Though but a child in years, thou tak'st thy rank

Among thy fellows. . . These, and many more,
Have nobly fought where need there was to fight—
Have nobly died where need there was to die—
All these, and many more, some named, some
nameless,

Have risked their lives as blithely as a man.
And, come to that, we've rough-and-tumbled it!
Where's Christian Davies, Chelsea pensioner,

CHRISTIAN
DAVIES



Photograph by Miss Lam, 30, Regent Street, S.W.

Copyright.

Christopher St. John as Hannah Snell.

HANNAH
SNELL
MARY ANNE
TALBOT

FLORENCE
NIGHTINGALE

Who shouldered musket for a dozen fights?
Where's Hannah Snell, stout private of the line?
And little Talbot, drummer of King George?
And see, she comes, our Lady of the Lamp!
No soldier she, yet not unused to war
Nor fearful of its horrors—death and wounds
And pestilence—well hast thou fought them, well,
O Lady on whose shadow kisses fell!

JUSTICE.

There falls a silence.

WOMAN.

Goddess, he is dumb!

JUSTICE.

Dost thou not speak?

WOMAN.

Goddess, he slinks away!

(PREJUDICE goes out.)

JUSTICE.

Is it e'en so?

WOMAN.

Yea, I have silenced him:

O give me judgment, give it!



Photograph by Miss Leon, 30, Regent, W.

Copyright.

Lina Rathbone as Mary Ann Talbot.



photograph by "Daily Mirror."

Copyright.

Marion Terry as Florence Nightingale.

JUSTICE.

I give thee judgment—and I judge thee worthy
To attain thy freedom: but 'tis thou alone
Canst show that thou art worthy to retain it.
O Woman with thy feet on an untried path,
O Woman with thine eyes on the dawn of the world,
Thou hast very much to learn.

WOMAN.

But I shall learn it!

JUSTICE.

Yea, truly; but with suffering.

(THE WOMAN kneels before her silent.)

Go forth
To achieve with tears; and bear within thy heart
This word of mine—That soul alone is free
Who sees around it never a soul enslaved.
Go forth: the world is thine. . . Oh, use it well!
Thou hast an equal, not a master, now.

WOMAN

(rising).

I have an equal, not a master, now.
I will go speak with him as peer with peer,
Free woman with free man.

45



Photograph by "Daily Mirror."

Copyright

Pauline Chase Elizabeth Kirby Munci Capel Frances Wetherall
as as as as
Joan of Arc. Boadicea. Ranee of Jhansi. Agnes of Dunbar.

For this in days to come
You, too, shall thank me. Now you laugh, but I
Laugh too, a laughter without bitterness;
Feeling the riot and rush of crowding hopes,
Dreams, longings and vehement powers; and
knowing this—
'Tis good to be alive when morning dawns!

BIOGRAPHICAL NOTES

LEARNED WOMEN

Hypatia.—Born at Alexandria about 370 A.D. Neoplatonist philosopher. Lectured in her native city, thereby incurring the enmity of the Christians, who feared her great influence. Murdered by a mob of her enemies 415 A.D.

St. Teresa.—1515-1582. Spanish saint, writer and reformer. The only woman upon whom the title of Doctor of the Church has ever been conferred.

Lady Jane Grey.—1537-1554. A pupil of Roger Ascham. "Versed in the Greek, Latin, Italian and French languages and had some acquaintance with Hebrew and Arabic." Nominal queen of England for ten days; deposed and executed at the age of seventeen.

Anna Louisa de Stael-Holstein.—1766-1817. Author and politician. Principal works: "Corinne,"

"De l'Allemagne," "Considerations sur la Revolution Française."

Manon Roland.—1756-93. One of the leading intellects of the French Revolution. Shared the fall of the Girondists and died on the scaffold.

Madelène de Scudéry.—1607-1701. Author of "The Grand Cyrus" and other romances. The first person to receive the "Prix d'Eloquence" from the Académie Française.

Jane Austen.—1775-1817. Author of "Sense and Sensibility," "Pride and Prejudice," "Emma," "Mansfield Park," "Northanger Abbey," "Persuasion."

George Sand (Amantine Aurore Dudevant).—1804-76. Author of "Consuelo," "La Comtesse de Rudolstadt," "Mauprat," "Horace," and numerous other novels; also plays.

Caroline Herschell.—1750-1848. Astronomer. Discovered five new comets.

Marie Curie (born Skłodowska).—One of the foremost of living scientists. The discoverer of radium and polonium. Born 1867.

ARTISTS

Sappho.—Born in Lesbos about 630 B.C.; died about 570 B.C. Poet; styled by Plato "the tenth muse."

Vittoria Colonna.—1490-1547. Poet and friend of Michael Angelo.

Maria Angelica Kauffmann.—1742-1807. Painter and engraver. One of the original members of the Royal Academy.

Marie Louise Elizabeth Vigée Lebrun.—1755-1842. Portrait painter and litterateur.

Rosa Bonheur.—1822-99. The famous painter of animals.

Margaret Van Eyck.—Flemish painter. Flourished about 1430.

Marie Anne Cuppi Camargo.—1710-70. A famous opera dancer.

Nance Oldfield.—1683-1730. One of the earliest and most celebrated of English actresses. Played at Drury Lane and the Haymarket theatres.

SAINTS

St. Hilda.—614-80. Founder of Whitby Abbey and Abbess of Hartlepool and Whitby.

Elizabeth Fry.—1780-1845. Philanthropist. Founder of the Association for the Improvement of the Female Prisoners in Newgate. Effected great reforms in prison conditions. A member of the Society of Friends.

St. Elizabeth of Hungary.—1207-31. Daughter of the King of Hungary, wife of the Landgrave of Thuringia. Renowned for her piety and wonderful charity.

St. Catherine of Siena.—1347-80. Saint and politician. Sent by the Tuscan people on an embassy to the Pope to procure removal of ban of excommunication. Helped to bring about the return of the Pope from Avignon to Rome.

HEROINES

Charlotte Corday (Marie Anne Charlotte de Corday d'Armand).—1768-93. The self-appointed executioner of Marat. Died on the scaffold.

Flora Macdonald.—1720-90. The guide and saviour of Prince Charles Edward after his defeat at Culloden.

Kate Barlass.—The name given to Catherine Douglas, who thrust her arm into the staples of a bolt in a vain endeavour to save James I. of Scotland from his murderers (1437).

Grace Darling.—1815-42. Was instrumental in saving the crew of the "Forfarshire," wrecked on the Farne Islands in 1838.

QUEENS

Elizabeth.—1553-1603. Queen of England, 1558.

Victoria.—1819-1901. Queen of Great Britain, 1837.

Zenobia.—Queen of Palmyra from 267 A.D. to 273 A.D.

A courageous and accomplished woman; defeated by the Emperor Aurelian, she was carried captive to Rome.

Philippa of Hainault.—1314-69. Wife of Edward III. of England. Froissart gives her credit for organising the army which defeated the Scots at Nevile's Cross during her husband's absence from England. Remembered for her intercession in favour of the burghers of Calais.

Deborah.—"The children of Israel came up to her for judgment."

Isabella of Spain.—1450-1504. Queen of Castile in her own right, joint ruler of Spain with her husband; one of the wisest of Spanish sovereigns. The patron of Columbus.

Maria Theresa.—1717-80. Queen of Hungary in her own right; Empress of Austria by marriage. One of the foremost rulers of the 18th century.

Catherine II., called the Great.—1729-96. Empress of Russia in her own right—the right of the strongest—1762.

Tsze-hsi-an.—Empress of China, born 1834. Her extraordinary force of character obtained for her the position of actual ruler of China. She died 1908.

WARRIORS.

- Joan of Arc.*—1410-31. The deliverer of France from the English. Burnt at Rouen.
- Boadicea.*—Queen of the Iceni. Led the British forces against the Romans under Suetonius Paulinus and took poison rather than survive defeat (A.D. 61).
- Black Agnes.*—1312-69. Countess of March. Defended the castle of Dunbar against the English, 1338.
- Maid of Saragossa.*—The name bestowed upon Agostina, a young girl who distinguished herself at Saragossa when the town was besieged by the French, 1808-9.
- Emilia Plater.*—1806-31. A Polish heroine who took a prominent part in the struggle of her country to throw off the yoke of Russia.
- Ranee of Jhansi.*—1838-58. Killed fighting against the British in the Indian mutiny. Said to have been "the best man on the other side."

Christian Davies.—1667-1739. Enlisted as Christopher Welsh. Fought at Blenheim, wounded at Ramillies, pensioned 1712.

Hannah Snell.—1723-92. Served both in the army and navy; wounded at Pondicherry; out-pensioner of Chelsea Hospital, 1750.

Mary Ann Talbot.—1778-1804. Served in Flanders as a drummer boy, 1793; wounded and pensioned.

Florence Nightingale.—Born 1820. The organiser of hospital nursing in the Crimea; the first woman to be decorated with the Order of Merit.



GARDEN CITY PRESS LIMITED, LETCHWORTH