

ROMANTICISMI



LA RIVISTA DEL C.R.I.E.R.

*Storia e analogia.  
La censura teatrale in età romantica  
tra Italia e Francia*

Vittorio Frajese

ANNO III - 2018



**STORIA E ANALOGIA.  
LA CENSURA TEATRALE IN ETÀ ROMANTICA  
TRA ITALIA E FRANCIA**

Vittorio FRAJESE (*Università di Roma 1 – Sapienza*)  
vittorio.frajese@uniroma1.it

**RIASSUNTO:** Già presente in Gran Bretagna nel corso del Settecento, il carattere specifico della censura teatrale emerge con la Rivoluzione francese per la convergente incidenza di due fattori: l'abolizione della censura sulla stampa e il rilievo assunto dal teatro come mezzo di educazione popolare ai valori repubblicani. Tale educazione politica avviene soprattutto nella forma del dramma storico: vengono cioè rappresentati sulle scene episodi storici capaci di richiamare situazioni e valori del presente. Il riconoscimento del presente nel passato provoca nel pubblico una connessione festiva, così abbattendo quell'opposizione tra teatro e festa teorizzato da Rousseau nella sua *Lettre sur les spectacles*. Il processo avviato in età rivoluzionaria prosegue lungo tutta la prima metà dell'Ottocento tanto in Francia quanto in Italia e la censura teatrale lo sancisce assumendo il carattere di un'ermeneutica dell'analogia storica. Compito della censura teatrale diventa quindi quello di decifrare il significato analogico assunto dalla scena storica per il pubblico.

**ABSTRACT:** Already present in Great Britain during the 18th century, the specific character of theatrical censorship emerged with the French Revolution because of the convergent incidence of two factors: the abolition of the censorship on the press and the importance assumed by the theatre as an instrument of popular education to republican values. This political education takes place especially through the historical drama: that means that historical facts able to recall situations and values of the present are represented on the stages. The recognition of the present in the past produces in the public a festive connection which abolishes the opposition between theatre and festivity theorised by Rousseau in his *Lettre sur les spectacles*. The process initiated in the period of the Revolution goes on in the first half of the 19th century in France as in Italy and the theatrical censorship sanctions it. The task of the theatrical censorship becomes to decode the analog meaning taken by the historical stage for the public.

**PAROLE CHIAVE:** Censura teatrale, età romantica, Gran Bretagna, Francia, Italia, dramma storico

**KEY WORDS:** Theatrical censorship, Romantic Era, Great Britain, France, Italy, historical drama



**STORIA E ANALOGIA.  
LA CENSURA TEATRALE IN ETÀ ROMANTICA TRA  
ITALIA E FRANCIA**

Vittorio FRAJESE (*Università di Roma 1 – Sapienza*)  
vittorio.frajese@uniroma1.it

Nel Settecento, la differenza tra censura libraria e censura teatrale si era già resa evidente in Gran Bretagna dove nel 1695 era caduta la legge di censura preventiva sulla stampa mentre sussisteva la censura preventiva sugli spettacoli teatrali. Il problema, tuttavia, non era divenuto rilevante nell'Europa continentale dove rimaneva in vigore la censura preventiva su tutte le forme espressive e quella relativa alle scene non costituiva che il caso particolare di un principio generale.<sup>1</sup> Con il diffondersi degli spettacoli teatrali, la censura teatrale era stata codificata in Francia nel 1706 mediante un dispositivo specifico che affidava l'analisi dei copioni a un censore interno al mondo delle Lettere coadiuvato da un dottore di Teologia della Sorbona nominato dall'arcivescovo di Parigi.<sup>2</sup> Nel complesso, tuttavia, la censura teatrale aveva seguito le tendenze operanti nella censura libraria orientandosi, dalla metà del secolo, verso un atteggiamento di paterna e limitata tolleranza dell'opinione *philosophique*. L'occasione destinata a far emergere con la massima evidenza la differenza tra libertà di stampa e libertà di teatro venne con la Rivoluzione a causa della convergente incidenza di due processi fondamentali: la solenne proclamazione del diritto alla libera manifestazione del pensiero contenuta nell'articolo 11 della *Dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino* e lo straordinario rilievo assunto dal teatro nel corso di quegli anni.

Per la Rivoluzione il teatro fu qualcosa di ben più importante di uno spettacolo: divenne mezzo di istruzione popolare, luogo di aggregazione

- 1 Per una visione complessiva della censura settecentesca vedi *La censura nel secolo dei Lumi. Una visione internazionale*, a cura di Edoardo Tortarolo, Torino, UTET, 2011; Edoardo TORTAROLO, *L'invenzione della libertà di stampa. Censura e scrittori nel Settecento*, Roma, Carocci, 2011. Per il caso italiano Sandro LANDI, *Il governo delle opinioni. Censura e formazione del consenso nella Toscana del Settecento*, Bologna, Il Mulino, 2000.
- 2 Per un quadro complessivo della censura teatrale d'*Ancien Régime* vedi Victor HAL-LAYS-DUBOT, *Histoire de la censure théâtrale en France*, Paris, Dentu, 1862; e Louis GABRIEL-ROBINET, *La Censure*, Paris, Hachette, 1965.

della comunità repubblicana e occasione di celebrazione dei suoi principi. In teatro, durante la Rivoluzione, non si rappresentavano soltanto spettacoli ma si davano banchetti, si celebravano matrimoni, si tenevano incontri. Per ricorrere a un'analogia - da usare con parsimonia perché buona per troppi usi eppure inevitabile perché impiegata dagli stessi censori - il teatro fu la chiesa della Rivoluzione: mezzo di comunicazione con gli eventi fondatori, luogo di celebrazione liturgica o anche, semplicemente, grande spazio coperto capace di ospitare vasti concorsi di popolo.<sup>3</sup>

La convergenza di questi due fattori lasciò emergere con la più grande evidenza la differenza esistente tra parola stampata e parola recitata sul palcoscenico. L'articolo 11 della *Dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino* affermava che «tout citoyen peut donc parler, écrire, imprimer librement, sauf à répondre de l'abus de cette liberté dans les cas déterminés par la loi», senza chiarire se la recitazione facesse parte di questo diritto. Il nuovo principio fu quindi applicato ai libri e ai giornali ma rimase oggetto di contesa riguardo agli spettacoli teatrali. Quando Marie-Joseph Chénier chiese alla Comédie-Française di mettere in scena il suo *Charles IX ou l'École des Rois*, una tragedia che attribuiva a quel re l'iniziativa del massacro avviato la notte di san Bartolomeo e, quindi, metteva in scena un re fedifrago e assassino nel più importante teatro di un paese monarchico, tanto gli attori della compagnia quanto il nuovo sindaco di Parigi, il monarchico costituzionale Jean-Sylvain Bailly, si opposero alla richiesta facendo valere la netta distinzione tra stampa e recitazione. Perché a teatro, sostenne il sindaco di Parigi, gli spettatori si congregano e 'si elettrizzano' dando luogo a comportamenti del tutto diversi da quelli tenuti nella lettura.<sup>4</sup> Si produsse così tra Bailly e i sostenitori della libertà di teatro un conflitto politico culminato il 19 agosto 1789 con l'interruzione dello spettacolo del giorno compiuta da militanti repubblicani allo scopo di reclamare la messa in scena dello *Charles IX*. Alla fine, la tragedia fu rappresentata il 4 novembre contro la volontà della maggior parte degli attori ma alla presenza di Mirabeau e di Danton che, alla fine dello spettacolo, balzò sul palcoscenico per guidare gli applausi in una travolgente manife-

3 René TARIN, *L'Éducation par le Théâtre sous la Révolution*, «Dix-huitième siècle», 29, 1997, pp. 496-505; Annette GRACZYK, *Le Théâtre de la Révolution Française, média de masse entre 1789 et 1794*, «Dix-huitième siècle», 21, 1989, pp. 385-409.

4 Marvin CARLSON, *Le Théâtre de la Révolution française*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 19-48; Jean-Sylvain BAILLY, *Mémoires*, Paris, Baudoin frères, 1821-1822, da incrociare con Marie-Joseph CHÉNIER, *Oeuvres*, Paris, Guillaume, 1826. .

stazione di entusiasmo collettivo. La *pièce* di Chénier divenne una manifestazione politica replicata lungo tutto l'inverno a suggello dell'alleanza tra teatro e *philosophie*. Nei mesi successivi fu chiesta allora la messa in scena del *Brutus* e della *Mort de César* di Voltaire e poi del *Guglielmo Tell* e del *Barneveldt* di Antoine Marin Lemierre. Dopo lunga contesa, il 30 giugno 1790 fu rappresentato il *Barneveldt* accompagnato dai solenni applausi del pubblico ai passaggi di significato repubblicano e dall'espulsione dalla sala di uno spettatore che, viceversa, aveva manifestato sentimenti monarchici. Nei mesi successivi, i soldati di Marsiglia insistettero per nuove rappresentazioni del *Carlo IX* rinnovando la divisione tra gli attori, di sentimenti prevalentemente monarchici. La messa in scena del *Brutus* di Voltaire, il 17 dicembre 1790, condusse alla formazione di opposte *clagues* e la rappresentazione della *Liberté conquise ou le despotisme renversé* di Harny de Guerville alla Comédie-Française, ora chiamata Théâtre de la Nation, produsse una manifestazione di tripudio collettivo quando gli assalitori della Bastiglia giurarono di «vincere o morire».<sup>5</sup>

Ma le scene repubblicane non erano le uniche a trascorrere in manifestazioni politiche ed esistenziali. Un episodio di grande rilievo per la monarchia si svolse sul palcoscenico. Per avere a fianco soldati fidati dopo la presa della Bastiglia, Luigi XVI chiamò a Versailles il fedele reggimento delle Fiandre che fu accolto, il 1 ottobre 1789, dagli ufficiali della Guardia regia con un banchetto allestito presso il teatro dell'Opéra di Versailles. In una grande tavolata posta sul palcoscenico, i soldati dei due reggimenti brindarono al re e inneggiarono alla monarchia davanti ai cortigiani assiepati sui palchi. Nell'eccitamento dei cuori, Madame de Tessé andò a chiamare la famiglia reale che accettò l'invito. Quando il re e la regina comparvero sul palco d'onore accompagnati dal Delfino, nella sala risuonò «Viva il re!» mentre l'orchestra attaccava a suonare l'aria «Ô Richard, ô mon Roi» del *Richard Coeur de Lion* di André Ernest-Modeste Grétry. I soldati che banchettavano in scena chiesero allora l'onore di avere il delfino sul palcoscenico e, in una crescente manifestazione di entusiasmo, gettarono a terra le coccarde tricolori e le calpestarono. Qualcuno avrebbe potuto chiedere

5 Un bel quadro è recentemente tracciato in Jonathan I. ISRAEL, *Revolutionary Ideas. An Intellectual History of the French Revolution from the "Rights of Man" to Robespierre*, Princeton, Princeton University Press, 2014; trad. it, *La Rivoluzione francese. Una storia intellettuale dai Diritti dell'uomo a Robespierre*, Torino, Einaudi, 2015, soprattutto alle pp. 73-80, 149-158. Sul tema vedi il classico Jacques HÉRISSAY, *Le Monde des Théâtres pendant la Révolution*, Paris, Perrin, 1922.

allora al reggimento delle Fiandre, ben prima di *Sei personaggi in cerca d'autore*: finzione o realtà? Ma cordiglieri e donne delle *Halles* non ebbero dubbi: realtà, e corsero a Versailles per riportare i reali a Parigi dove si rappresentavano altre scene.

Il primo anniversario della presa della Bastiglia fu commemorato con la recinzione delle rovine e la loro erezione a monumento nazionale dei diritti dell'uomo mentre uno straordinario fermento cresceva nei teatri della città. Un grande corteo si snodò dalla place Saint-Antoine al Champ de Mars e un busto di Rousseau fu portato in trionfo in mezzo a quel che restava della Bastiglia trasformata in un palcoscenico da ghirlande e insegne rivoluzionarie. Nel resto del paese la Bastiglia reale fu sostituita da modelli di cartapesta che furono presi d'assalto dai celebranti in ripetizioni rituali dell'evento.<sup>6</sup> E qualcosa di molto simile a una ripetizione rituale della presa della Bastiglia accadde anche durante la rappresentazione dell'*Iphigénie en Aulide* di Gluck tenutasi nel dicembre del 1790 all'Opéra di Parigi. Quando il coro intonò «Chantons, célébrons notre reine»<sup>7</sup> i nobili seduti nei palchi applaudirono fragorosamente mentre il *parterre* batteva furiosamente i piedi. Dall'alto, si bersagliò la platea con mele mentre gli spettatori posti in basso si arrampicarono verso i palchi armati di canne di finocchio destinate ad essere usate come frusta per le signore adornate dalla coccarda bianca. Lo scontro divenne tanto furioso da richiedere l'intervento della Guardia nazionale.<sup>8</sup>

Nel giro di un anno e mezzo la Rivoluzione aveva dunque mutato la natura delle scene. Il teatro si era caricato di significati politici, certo, ma in quali forme? Erano state rappresentate tragedie di argomento storico scritte prima della Rivoluzione e quindi prive di riferimenti agli eventi in corso ma capaci di richiamare nel pubblico i significati che animavano la politica del presente. Nel *Charles IX* era stato rappresentato un re fedifrago mosso da sentimenti di intolleranza religiosa, nel *Brutus* era stato celebrato il gesto repubblicano del tirannicidio, nel *Guglielmo Tell* era stata

6 Hans Jürgen LÜSEBRINK - Rolf REICHARDT, *The Bastille. A History of a Symbol of Despotism and Freedom*, trans. Norbert Schürer, Durham, Duke University Press, 1997, pp. 119-125; David A. BELL, *The Cult of the Nation in France*, Cambridge, Harvard University Press, 2001, pp. 169-170; per un inquadramento del tema MONA OZOUF, *Les Métamorphoses de la fête en Provence de 1750 à 1820*, Paris, Aubier-Flammarion, 1976, trad. it. *Le metamorfosi della festa. Provenza 1750-1820*, Bologna, Il Mulino, 1986.

7 Atto II, sc. 3.

8 Jonathan I. ISRAEL, *La Rivoluzione francese*, cit., p. 151.

narrata la lotta per l'indipendenza e nel *Barneveldt* era stata illustrata la resistenza all'assolutismo. Non si trattava più dunque di intrattenimenti ma di celebrazioni dei principi fondanti la rivoluzione in corso: liturgie festive che seguivano però un percorso logico inverso a quello seguito dalle feste tradizionali. Se per festa intendiamo quel concorso di popolo diretto ad attualizzare un evento fondante la comunità politica o religiosa, il *Charles IX*, il *Brutus*, la *Mort de César* o il *Barneveldt* percorrevano la strada opposta: rappresentavano sulla scena episodi storici lontani nei quali tuttavia il pubblico poteva scorgere traccia di idee, situazioni, principi o anche soltanto richiami frammentari agli avvenimenti in corso.<sup>9</sup> Non si trattava dunque di rendere presenti avvenimenti antichi e fondanti ma di riflettere avvenimenti contemporanei e ugualmente fondanti negli eventi passati. I fatti storici rappresentati sulla scena avevano dunque il compito di evocare situazioni presenti e l'elemento festivo si accendeva quando il pubblico, perciò congregato, riusciva a riconoscere nella scena del passato i tratti di quella presente o a trarre occasione per mimarli. In questo processo, gli spettatori non erano più elementi passivi bensì parte integrante della rappresentazione. Le iniziative intraprese per ottenere la messa in scena del dramma divennero parte della rappresentazione stessa e così pure l'applaudire i passaggi memorabili, guidare gli applausi, salire sulla scena, fischiare e scontrarsi con la parte avversa, scazzottarsi e assaltare i palchi in ripetizioni rituali di un evento memorabile del presente. Da qui alla teatralizzazione del rito festivo propriamente detto il passo era breve e fu compiuto prima con le rievocazioni della presa della Bastiglia - un episodio subito assunto a emblema della rivoluzione benché dotato di significato politico marginale, proprio a causa della sua spettacolarità e dei suoi significati simbolici - e poi con la celebrazione del trionfo giudiziario di Marat realizzata attraverso la messa in scena del *Triomphe de Marat ou les conspirateurs*. La *pièce* costituì infatti una celebrazione rituale della scena recitata dall'eroe in tribunale realizzata attraverso la sua rappresentazione recitata al Théâtre de l'Estrapade.<sup>10</sup> Il teatro assunse così l'aspetto di una celebrazione di valori politici svolta in forma storica e rivolta a quei cittadini attivi che non prendevano parte alla scena rappresentata nelle assemblee elettive.

9 Per i concetti di rito e di festa utilizzo le elaborazioni esposte in Vittorio LANTERNARI, *Identità umana e valenze cognitive del mito e del rito*, in ID., *Antropologia religiosa. Etnologia, storia, folklore*, Bari, Dedalo, 1997, pp. 211-258.

10 Jonathan I. ISRAEL, *La Rivoluzione francese*, cit., p. 483.

L'opposizione tra teatro e festa tracciata da Rousseau nella *Lettre sur les spectacles* risultò così sorpassata e la separazione tra il lato autoritario della rappresentazione scenica e quello democratico della partecipazione festiva venne annullato da rappresentazioni sceniche che trascorrevano in riti collettivi nei quali il pubblico reclamava sempre la propria parte.<sup>11</sup> Non era l'unica occasione nella quale l'opposizione rousseauiana tra rappresentanza e partecipazione diretta falliva la sua impostazione. Mentre nei teatri si svolgevano queste vicende, le assemblee parlamentari divenivano infatti rappresentative e si abituavano a ricevere comunicazione della politica governativa. Le aule che le ospitavano assumevano quindi l'aspetto di emicicli sempre più somiglianti ad anfiteatri greci con gradinate destinate a ospitare i rappresentanti della nazione e una scena fissa riservata alla tribuna e poi al governo. A partire dal 1790 si cominciò quindi a notare che i deputati contrari al veto regio, i deputati cioè che intendevano ridurre sostanzialmente i poteri del re, avevano preso l'abitudine di sedere sempre dalla stessa parte della sala. La Convenzione insediata il 20 settembre 1792 aveva ancora forma quadrangolare ma i rappresentanti si disponevano già su gradinate raggruppandosi a destra, al centro e a sinistra della presidenza così da assumere il ruolo non solo di spettatori delegati ad assistere all'esposizione della politica governativa ma anche di attori destinati a rappresentare il paese davanti agli occhi del governo.<sup>12</sup> Le definizioni di "sinistra", "destra" e "centro" denotavano infatti, e denotano ancora, le posizioni assunte dall'emiciclo davanti agli occhi della presidenza: sono la rappresentazione della società quale appare al governo, non già quale appare ai palchi destinati ad ospitare il pubblico. La rappresentanza politica assumeva così un doppio ruolo: come delegata dalla cittadinanza a votare le leggi e osservare la politica del governo, essa era la spettatrice della politica governativa rappresentata davanti ai suoi occhi; come rappresentante delle diverse tendenze presenti nella società essa era invece la rappresentazione che si svolgeva davanti agli occhi del governo al fine di trasmettergli informazioni essenziali sulle opinioni esistenti nella popolazione attiva. La presenza di palchi destinati al pubblico esterno metteva gli uni e gli altri sotto la lente della pubblica opinione che, fino al 18 brumaio, non mancò di far sentire la propria voce nelle forme più fragorose e indisciplinate.

11 Della vasta bibliografia dedicata a Rousseau mi interessa evidenziare le osservazioni sviluppate in Jean STAROBINSKI, *La trasparenza e l'ostacolo*, Bologna, Il Mulino, 1992.

12 Vedi Marcel GAUCHET, *La droite et la gauche*, Paris, Gallimard, 1992; trad. it. *Storia di una dicotomia. La destra e la sinistra*, Milano, Anabasi, 1994, pp. 19-46.

L'indirizzo autoritario impresso alla politica dal *Comitato di salute pubblica* dopo la giornata del 2 giugno 1793 ebbe naturali effetti sulla censura della stampa periodica e dei teatri. Il decreto del 29 marzo 1793, con il quale la Convenzione proibì le stampe filomonarchiche, proibì anche l'esposizione di ritratti di Luigi XVI e due giorni dopo il dispositivo fu completato dalla censura teatrale. Poiché le scene possedevano «potente influenza sul morale dei popoli», era necessario inserirle nel programma di istruzione pubblica così da valorizzarle e insieme controllarle. Tra le prime *pièces* proibite, furono *L'Ami des lois* di Jean Louis Laya, dramma accesamente antimontagnardo, e la *Méropé* di Voltaire dove si trovavano rappresentate discordie civili e tirannia, associate ora più facilmente al potere di Robespierre che a quello di Luigi XVI.<sup>13</sup> Nell'autunno del 1793 l'intera compagnia della Comédie-Française venne arrestata per aver rappresentato la *Pamela nubile* di Goldoni adattata da F. de Neufchâteau che fu imprigionato insieme agli attori e rimase in carcere fin dopo Termidoro. Si diede così un'esperienza nuova: l'arresto degli attori e dell'autore di una commedia. Il 27 settembre furono imprigionati anche Barré e gli altri suoi collaboratori coinvolti nell'allestimento della *Chaste Suzanne*, una satira - come sempre disposta in forma di evento storico, o semi-storico, lontano - del moralismo montagnardo, recitata al Vaudeville. A Bordeaux fu disposta la sorveglianza non soltanto del testo scritto ma anche della recitazione e delle reazioni degli spettatori mentre il teatro di Rouen fu posto sotto il controllo di una commissione culturale civica incaricata di scegliere il repertorio e promuovere lo spettacolo distribuendo biglietti gratuiti a lavoratori poveri, agli infermi e agli anziani.

Termidoro recò con sé una distensione del clima politico ma non la fine della censura teatrale. Giunto il tempo della ripresa monarchica, il 18 luglio 1795 il Comitato di salute pubblica vietò di cantare o leggere inni o canzoni all'interno dei teatri e il 4 gennaio 1796 un nuovo decreto vietò di cantare nelle sale l'inno dei monarchici. Napoleone mise ordine nel sistema. In analogia con le misure prese per i giornali, limitò a otto il numero dei teatri stabili e affidò la censura delle scene al ministero di Polizia. L'autore o l'impresario dovevano sottoporre il testo al ministero quindici giorni prima della *première* sia che il lavoro fosse nuovo sia che si trattasse di una riedizione. La Restaurazione ereditò il sistema napoleonico e lo

13 Mark DARLOW, *Staging the French Revolution. Cultural politics and the Paris Opera, 1789-1794*, Oxford, Oxford University Press, 2012, pp. 95 e 117; Jonathan I. ISRAEL, *La Rivoluzione francese*, cit., p. 481.

completò con il dispositivo di sorveglianza in sala: le recite furono seguite da un commissario di polizia coadiuvato da ufficiali di pace posti dentro il teatro e da un picchetto di gendarmeria posto all'esterno.

L'occupazione francese condusse in Italia tanto il significato dei suoi teatri quanto la loro sorveglianza. Il nuovo significato assunto dal teatro apparve subito chiaro quando l'anniversario della repubblica francese fu celebrato dalla Cisalpina il 21 settembre 1796 con la rappresentazione gratuita della *Virginia* di Alfieri e il controllo tenne dietro quando il 17 aprile 1797 la *Commissione di polizia* stabilì che le rappresentazioni fossero riviste dal *Comitato di istruzione pubblica* un giorno prima della rappresentazione e poi sorvegliate da una guardia di ventiquattro uomini. Venne formata una *Commissione di disciplina teatrale* incaricata di sottoporre a scrupoloso vaglio le *pièces* destinate a illustrare i valori repubblicani e di redigere nota di quelle rappresentabili corredata dall'indicazione della musica, delle decorazioni e dei balli destinati ad accompagnarle. E gli effetti si videro. A Bologna, la rappresentazione di una delle più importanti *pièces* del repertorio repubblicano, la *Pistruccianeide* di Luigi Giorgi, fu censurata. «La Municipalità del terzo circondario – testimonia Giorgi – volle rivederla e togliere i tratti più vivi, cassandone alcune intere pagine e riducendola un freddo mostro allegorico»<sup>14</sup> e sorte analoga toccò alle tragedie di Vittorio Alfieri che furono talvolta fatte precedere da un prologo o modificate in alcune loro parti al fine prevalente di temperare il significato del testo o di introdurre riferimenti celebrativi dell'attualità politica come accadde all'edizione veneziana del *Bruto primo* che fu stampata nel 1797 con un *Prologo* di 52 versi che presentava al lettore un'interpretazione più politica della tragedia: il dono della libertà veniva attribuito «al franco genio guerriero» disceso dalle Alpi mentre i termini «plebe» e «patrizi» venivano sostituiti con i più generici «popolo» e «padri» al fine di annacquare i troppo precisi riferimenti sociali del discorso.<sup>15</sup>

Con una scelta destinata a porre in evidenza tanto il ruolo assunto dal teatro quanto l'idea rousseauiana che i repubblicani si facevano dei culti, il 9 giugno 1797 il Direttorio delegò al ministro di Polizia il controllo «della Polizia de' Culti de' Teatri e pubblici spettacoli».<sup>16</sup> Infine, nella seduta te-

14 Cit. in Antonio PAGLICCI BROZZI, *Sul teatro giacobino e antigiacobino in Italia*, Milano, Pirola, 1887, p. 149.

15 Pietro THEMELLY, *Il teatro patriottico tra Rivoluzione e Impero*, Roma, Bulzoni, 1991, p. 76.

16 Paolo BOSISIO, *Tra ribellione ed utopia. L'esperienza teatrale nell'Italia delle repubbli-*

nuta dal Gran Consiglio della Cisalpina l'8 novembre 1797, il teatro venne definito ramo della pubblica istruzione e posto sotto il controllo di una commissione per l'istruzione pubblica assieme alle feste patriottiche. Anche questa scelta è eloquente e pone in rilievo il ruolo assunto dal teatro nei costumi repubblicani dal momento che nel teatro di Reggio Emilia venivano ospitate feste civiche e banchetti offerti per celebrare uomini o eventi del calendario civile mentre il decreto del 22 gennaio 1799 rendeva obbligatoria agli alunni delle case di educazione e degli orfanotrofi la frequenza degli spettacoli festivi dati nel teatro repubblicano.<sup>17</sup> Nel complesso dunque si ripeté la dinamica francese rendendo gli spettacoli teatrali il più importante strumento di educazione ai valori civici e, di rimando, la più rilevante occasione per manifestare idee e sentimenti della comunità repubblicana.

La storia della censura teatrale esercitata in Italia in età repubblicana è ancora da scrivere ma gli studi compiuti finora offrono l'immagine di una sorveglianza ovunque presente ma in maniera piuttosto blanda. Nella repubblica romana, dal 1 settembre 1798 i repertori teatrali furono sottoposti alla censura preventiva dei Grandi Edili ma quando, nel 1797, il teatro nobiliare di palazzo Carcano fu denunciato come luogo di riagggregazione politica, esso fu chiuso per qualche tempo e poi riaperto.<sup>18</sup> A Modena, dove viveva una numerosa comunità ebraica tutelata dalle autorità repubblicane, fu rappresentata una commedia di intonazione antiggiudaica intitolata *La Sinagoga*. Le proteste condussero ad una sospensione della commedia che tuttavia, alla fine, fu replicata per altre due volte. Nella Cisalpina, un'opera di chiaro significato antifrancese giunse alla diciassettesima replica prima di essere proibita.<sup>19</sup>

La differenza esistente tra stampa dei libri, stampa periodica e teatro fu infine codificata nel decreto del 21 gennaio 1803 con il quale la Repubblica sorta dalla Cisalpina abolì la censura preventiva per i libri di produzione interna mentre la introdusse per i periodici e i testi teatrali.<sup>20</sup> Il decreto del 21 gennaio è del massimo rilievo perché, accomunando giornali e teatro,

*che napoleoniche (1796-1805)*, Roma, Bulzoni, 1990, p. 199.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 333.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 354.

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 316-318, 336-338, .

<sup>20</sup> Gianluca ALBERGONI, *La censura in età napoleonica (1802-1814): organizzazione prerogative e uomini di uno spazio conflittuale*, in *Istituzioni e cultura in età napoleonica*, a cura di Elena Brambilla, Carlo Capra, Aurora Scotti, Milano, Franco Angeli, 2008, p. 187.

lascia emergere tanto la rilevanza politica assunta dal teatro nei sistemi culturali di influenza francese quanto la funzione nuova svolta dalla censura in età liberale. Con il ritorno degli antichi sovrani tornò in Italia anche l'antica censura preventiva su tutte le manifestazioni del pensiero secondo un indirizzo sostanzialmente omogeneo modulato in forme di intensità variabile da stato a stato. La circostanza non era fatta per mettere in evidenza la natura specifica del teatro che tornava a essere sottoposto al regime preventivo riservato agli stampati. L'esperienza del diciottenno francese aveva però lasciato emergere un ruolo troppo grande del teatro perché la sua specificità potesse sfuggire ai governi della Restaurazione. In Piemonte, dopo il biennio di apertura 1819-1821, i falliti moti del marzo 1821 condussero a un irrigidimento della censura e gli spettacoli teatrali furono sottoposti al duplice vaglio costituito dalla censura preventiva del testo e dalla sorveglianza in sala svolta da ispettori di polizia. Il censore teatrale Carlo Facelli redasse a questo scopo una lista di autori italiani liberamente rappresentabili comprendente i nomi di Alfieri, Goldoni e Pellico lasciando gli altri all'esame preventivo della censura. Alfieri però venne di fatto ostacolato e molti suoi testi furono corretti. In Toscana, il ruolo specifico del teatro fu messo in rilievo da un'istruzione diffusa dal censore Bernardini nel 1827 e quando le *Tragedie* di Vittorio Alfieri furono ristampate, non fu permessa la messa in scena di alcune di esse a causa delle emozioni suscitate dalla loro recita. Si trattava della *Congiura dei pazzi*, del *Don Garzia*, e della *Virginia* cui vanno aggiunti i due *Bruti* e il *Timaleone*, permessi a fasi alterne.<sup>21</sup> Lo stesso accadde con la ristampa delle tragedie di Monti di cui non fu possibile rappresentare il *Caio Cracco*. In Toscana non sarebbe dovuto più essere permesso cambiare i testi delle tragedie, cioè procedere a quella che in *Ancien Régime* si chiamava espurgazione, ma il principio non fu sempre rispettato: il capocomico Filippo Zinelli, ad esempio, dovette tagliare alcuni versi del *Saul* da rappresentare il 21 febbraio 1821 sulla scena di Palazzo Vecchio. Uguale indirizzo assunse la censura veneta in un'istruzione diramata dal censore Brambilla nel 1823.

A Milano le gazzette, gli spettacoli teatrali e i fogli volanti, con l'eccezione di quelli di argomento religioso, furono posti alle dipendenze della Direzione generale di polizia e, in provincia, di censori provinciali dipendenti dalla Regia Delegazione mentre nel Veneto gazzette e spettacoli teatrali furono sottoposti alla revisione non già degli uffici di censura bensì di un consigliere del governo per i rilievi politici e della direzione di polizia per

21 *Ibid.*, pp. 108-123.

gli altri aspetti.<sup>22</sup> Il *Piano di censura* spiegava i motivi di questa scelta: le rappresentazioni teatrali «fanno la massima impressione in chi le ascolta, vengono frequentate da ogni sorta di persone e sono maneggiate da soggetti che, avidissimi come sono d'applauso, cercano adattarsi all'umore e al genio della moltitudine senza scrupolizzare sempre sui mezzi».<sup>23</sup> A Roma la sorveglianza degli spettacoli di teatro si articolò nei due momenti della revisione preventiva del testo scritto, eseguita da un lettore ecclesiastico e da uno laico, e della sorveglianza della recita effettiva.

In Francia il dispositivo di censura conosceva intanto un'evoluzione più liberale derivante dai principi costituzionali affermati dalla monarchia restaurata. Qui l'intronizzazione di Luigi XVIII fu accompagnata da una nuova costituzione che, ribadendo la garanzia della libertà di coscienza, di culto e di stampa, tornò a dare il massimo risalto alla specificità del teatro. Tra il 1815 e il 1830 l'espressione del pensiero fu infatti sottoposta a tre differenti regimi: la stampa dei libri, priva di censura preventiva e più libera, la stampa periodica soggetta a regimi mutevoli derivanti dalle diverse congiunture politiche vissute nel quindicennio della Restaurazione, e infine le rappresentazioni teatrali soggette a costante censura preventiva. Il rilievo politico del discorso pubblico fu così disposto lungo un *climax* che dai libri conduceva ai teatri considerati come il caso di massima incidenza politica del pubblico dire: una circostanza che ne sancì la preminenza sia sotto il profilo delle espressioni d'arte sia sotto quello del rilievo sociale. Nei primi anni della Restaurazione, sopravvissero dei *théâtres de société*, sale ricavate in abitazioni private che, in forza della propria condizione giuridica, erano sottratte al controllo di polizia. Essi furono però chiusi nel 1824 annullando anche questa piccola oasi di libertà. La costituzione del 1830 abolì ogni censura preventiva ma la legge del 9 settembre 1835 la reintrodusse per le opere drammatiche e per l'edizione di disegni, litografie e caricature. Con l'eccezione dell'incerto quinquennio 1830-1835 la censura teatrale operò quindi con continuità anche in Francia.

In effetti, l'eclissi della censura teatrale tra 1830 e 1835 fu relativa e diede luogo a una situazione confusa. Essendo gli spettacoli teatrali una manifestazione di serie, l'assenza di censura preventiva si traduceva in una libera *première* dopo la quale la *pièce* diveniva edita e poteva avere corso la repressione del caso d'abuso attuata *ex post* secondo i principi della

22 Giampietro BERTI, *Censura e circolazione delle idee nel Veneto della Restaurazione*, Venezia, Deputazione editrice, 1989, pp. 4-9.

23 *Ibid.*, pp. 8-9.

cultura liberale. Presentandosi come accertamento di una violazione di legge, il caso d'abuso avrebbe dovuto tuttavia essere stabilito da un magistrato dietro denuncia di parte e non decretato *motu proprio* dall'amministrazione pubblica, procedura questa che finiva con il costituire una censura messa in moto dopo la prima rappresentazione. Nel sistema liberale, l'eventuale sospensione dello spettacolo si presentava infatti come un atto giudiziario svolto dalla magistratura e non come un atto amministrativo fatto valere dalla polizia o dal governo. Ma la situazione determinata nel 1830 dalla caduta della censura teatrale era così inedita che le cose si svolgevano in modo diverso. Il 22 novembre 1832 andò liberamente in scena al Théâtre-Français, senza passare per filtri preventivi, *Le Roi s'amuse* di Victor Hugo. Il giorno dopo, il direttore del teatro scrisse a Hugo: «Sono le dieci e mezzo e ricevo in questo preciso momento l'ordine di sospendere le rappresentazioni de *Le Roi s'amuse*. È M. Taylor che mi comunica quest'ordine da parte del ministro». <sup>24</sup> Hugo si difese promuovendo una causa, non contro il governo che aveva emanato l'ordine, bensì contro il direttore della Comédie-Française per la rottura del contratto. La causa, che perse, fu quindi discussa dietro sua iniziativa, a sipario calato, presso il tribunale del Commercio e non, come sarebbe dovuto accadere secondo i principi liberali della violazione di legge, dietro denuncia, a sipario alzato fino a contraria sentenza del tribunale. Fu quindi applicato l'atto d'amministrazione compiuto dal ministro il giorno dopo la prima e *Le Roi s'amuse* sparì dalle scene fino al 22 novembre 1882. <sup>25</sup> Come sottolinea Odile Krakovitch in questo volume, questo conservatorismo degli organi di governo non si tradusse tuttavia in una irrilevanza del nuovo regime teatrale sancito nel 1830 dato che il libero accesso alle scene determinò comunque una più larga libertà espressiva che consentì una fioritura della letteratura teatrale. <sup>26</sup>

Durante la Restaurazione sopravvissero, soprattutto in Francia ma in minor misura anche in Italia, le due funzioni essenziali assunte dal teatro durante la Rivoluzione: il compito di trasmettere dall'alto verso il basso dei valori che ispiravano l'azione del governo e la correlata occasione di manifestare i propri sentimenti politici da parte del pubblico spettatore.

<sup>24</sup> Mario LAVAGETTO, *Un caso di censura. Il Rigoletto*, Milano, Bruno Mondadori, 2010, p. 17; Odile KRAKOVITCH, *Hugo censuré: la liberté de théâtre au XIXe siècle*, Paris, Calmann-Lévy, 1985.

<sup>25</sup> Mario LAVAGETTO, *Un caso di censura*, cit., p. 23.

<sup>26</sup> Cfr. *Infra*, p.

Dopo la caduta di Napoleone, la monarchia restaurata trovò nel teatro quel nuovo mezzo di diffusione dei suoi messaggi sperimentato dalla Rivoluzione. Come spiegava Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, monarchico costituzionale chiamato nella commissione di censura da Luigi XVIII, in un rapporto del 20 novembre 1823: «Que sont en effet aujourd'hui les représentations scéniques ? Elles sont la seule prédication au peuple, prédication sans aucun contrepoids dans son esprit, prédication dont la révolution s'est emparée».<sup>27</sup> E un altro funzionario della censura monarchica, A. Delaforest, aggiungeva: «Le Théâtre a remplacé l'Église. Ainsi le peuple croit au théâtre; c'est pour lui quelque chose de réel et il assiste à une représentation dramatique comme à un cours de morale. Cette différence dans la nature des spectateurs est ce qu'il y a de plus nécessaire à observer dans l'exercice de la censure».<sup>28</sup> Al contrario però della liturgia ecclesiastica, che non prevede segni tangibili di approvazione o di dissenso dalla predica domenicale, a teatro si continuava, anche in età di Restaurazione, ad applaudire e a fischiare così offrendo al pubblico quell'occasione, altrove negata, di manifestare il proprio giudizio sulla politica del giorno. Come ai tempi della Rivoluzione, il teatro continuò dunque a essere il luogo dove si esprimeva l'opinione politica degli spettatori anche se ora una tale opinione non assumeva le forme turbolente e festive della comunità repubblicana ma quelle più borghesi dell'*esprit public*. Lo spiegava il prefetto ai commissari di sorveglianza in una circolare dell'11 marzo 1828:

Messieurs, la surveillance que vous êtes appelés à exercer dans les différents théâtres de la capitale n'a pas été établie pour y maintenir l'ordre et la tranquillité. Elle a eu aussi pour objet de faire connaître à l'autorité le résultat de vos observations [...] sur la manifestation de l'esprit public, dans ces réunions où précisément à cause de l'affluence habituelle qu'on y remarque, chacun se croit suffisamment autorisé à exprimer hautement son opinion.<sup>29</sup>

Il fenomeno delle manifestazioni d'opinione in sala era dunque tanto consolidato da essere utilizzato dal ministero dell'Interno come mezzo per sondare l'opinione della vasta massa degli esclusi dal voto.

27 Veronica GRANATA, *Politica del teatro e teatro della politica. Censura, partiti e opinione pubblica a Parigi nel primo Ottocento*, Milano, Unicopli, 2008, p. 276.

28 *Ibid.*, p. 375.

29 *Ibid.*, p. 61.

Anche in età di Restaurazione il dramma storico costituì la principale forma di riflessione artistica sulla politica e, nella Francia di Luigi XVIII, divenne oggetto di una strategia consapevolmente perseguita dal governo. Il nuovo regime elesse ad emblema della monarchia l'esempio popolarissimo di Enrico IV, il sovrano pacificatore e tollerante che alla fine del '500 aveva posto fine ai conflitti civili di religione, e promuoveva dunque un'immagine della monarchia precisamente opposta a quella offerta dallo *Charles IX* prediletto in età repubblicana. Già il 4 aprile 1814 fu quindi proposta la messa in scena della *Partie de chasse de Henri IV* di Charles Collé che il pubblico opinante, ora tutto per il re, rese una festa monarchica intonando assieme agli attori, nella commozione generale, il canto *Vive Henry IV*. E si continuò così per tutta la stagione con drammi storici centrati sulla figura del primo re Borbone. Al sovrano fedifrago, intollerante e assassino della coscienza repubblicana subentrò sulle pubbliche scene il sovrano guerriero, tollerante e pacificatore della coscienza monarchica.

Dato il soggetto storico prevalente nel dramma teatrale, la censura assunse allora il carattere di un'ermeneutica dell'analogia storica. Si trattava di interpretare il sistema di corrispondenze tra passato e presente per capire se operassero in favore della monarchia o contro di essa. Nel dramma *Leonida* di Michel Pichat veniva rappresentato l'episodio delle Termopili e quindi la difesa di un valico strategico per accedere alla Grecia condotta da un re spartano contro gli assalitori persiani. L'intreccio non aveva dunque evidenti risonanze politiche se non di carattere nazionalistico. A partire dal 1793, tuttavia, Sparta era divenuta sinonimo di Montagna e le Termopili erano divenute il simbolo della resistenza montagnarda all'assedio prussiano-vandeano. Nel gennaio 1793 Marc-Antoine Jullien padre aveva osservato che i veri «spartani della Montagna, o dovrei dire quelli che combatterono alle Termopili», i deputati «di chiari intenti e animo veramente repubblicano», vale a dire i montagnardi, erano soltanto venti e quindi pochi come i seguaci di Leonida.<sup>30</sup> Di conseguenza, la censura osservò subito che il re spartano aveva un aspetto poco regale – cioè, intendi, poco simile a un re di Francia - e assomigliava piuttosto a un generale repubblicano così da correre il pericolo di ricordare agli spettatori i contemporanei movimenti insurrezionali di Spagna, Grecia e America latina.<sup>31</sup> Con una cattiva coscienza che avrebbe soddisfatto le *Lettres per-*

30 Jean GAULMIER, *Un grand témoin de la Révolution et de l'Empire. Volney*, Paris, Hachette, 1959, pp. 147-148; Jonathan I. ISRAEL, *La Rivoluzione francese*, cit., p. 477.

31 Veronica GRANATA, *Politica del teatro*, cit., p. 260.

sanés, i censori regi riconobbero le fattezze di Luigi XVIII più in Serse che in Leonida. La stessa coscienza dell'energia analogica emanata dalla scena storica conduceva in quegli stessi anni la *Deputazione dei pubblici spettacoli* istituita a Roma per presiedere alla censura dei teatri a emanare un'istruzione nella quale ricordava ai revisori «che convien guardarsi anche da quelle produzioni contro i falsi sacerdoti de' falsi numi quando l'allusione è tale da riferirsi anche ai veri sacerdoti del vero Dio. In questo tutto il criterio dee consistere del revisore; giacché per proscrivere le produzioni nelle quali direttamente si parla contro la religione e i suoi ministri non si avrebbe quasi bisogno di persone intelligenti».<sup>32</sup> L'occhio del censore era quindi chiamato a interpretare l'analogia operante dietro l'esempio storico e diretta a suscitare una posizione monumentale o critica – per usare il lessico di Nietzsche – verso il presente. In quegli anni, ogni generale significava Bonaparte e se l'analogia non appariva chiara dal testo, l'attore la portava in evidenza attraverso la recitazione. Il 27 dicembre 1821 fu rappresentato il *Sylla* di Etienne de Jouy. Imitando gli atteggiamenti di Napoleone, la recitazione di Talma condusse a immediata evidenza il parallelo Silla-Napoleone trasformando lo spettacolo in una manifestazione anti-borbonica.<sup>33</sup> Dal 1822 furono quindi esclusi dalle scene i militari, per non suscitare nostalgie di Napoleone ancora vive lungo il quindicennio della Restaurazione.<sup>34</sup> A teatro l'interpretazione del testo poteva infatti essere suggerita anche attraverso la recitazione, la scenografia, i costumi, la musica o qualsiasi altro segno di scena. Di nuovo a Roma, il revisore politico Giovanni Carlo Doria riferiva che, osservando la rappresentazione della *Luisa Miller* messa in scena il 1 gennaio 1851 al teatro Apollo, «è caduta osservazione su due vesti color verd'erba le quali, essendo sottoposte al corsé scarlatto sopra di sottotuniche bianche, fornivano i tre colori divietati. Si è ingiunto che alle dette due vesti verdi siano surrogate altre che il caposarto ha indicato di colore lilla».<sup>35</sup>

32 Osservazioni sulla revisione delle produzioni teatrali, pubblicate in appendice a Elvira GRANTALIANO, *La censura nella Roma pontificia*, in *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio*, a cura di Bianca Maria Antolini, Arnaldo Morelli, Vita Spagnolo, Lucca, Libreria musicale italiana, Lucca, 1994, p. 332. Sul significato dell'analogia in storia vedi Luciano CANFORA, *Analogia e storia. L'uso politico dei paradigmi storici*, Milano, Il Saggiatore, 1982.

33 Veronica GRANATA, *Politica del teatro*, pp. 237-243.

34 Odile KRAKOVITCH, *La censure des spectacles sous le Second Empire*, cit., pp. 60-61.

35 Osservazioni sulla revisione delle produzioni teatrali, pubblicate in appendice a Elvira GRANTALIANO, *La censura nella Roma pontificia*, cit., p. 329.

Scontata dunque la censura preventiva del testo, anche in Italia emersero le risorse messe a disposizione dalla recitazione e dall'apparato scenico nell'introdurre significati non presenti nel testo scritto ma chiaramente decifrabili dal pubblico presente in sala. Ancora a Roma, che in questo genere d'affari aveva naso fino e lunga esperienza, furono di conseguenza sottoposti a triplice visto i figurini dei vestitari, l'attrezzatura di scena, la scenografia e i manifesti pubblicitari.<sup>36</sup> Ma ciò che s'è definito prima l'elemento festivo suscitato dalla riflessione storica attivata dalle scene poteva intervenire anche per frammenti estratti dal loro contesto o connessioni sopraggiunte e quindi imprevedibili dalla censura. Benché di intonazione monarchica, *Le Chevalier de la Maison Rouge* ottenne un grande successo nel 1847 a causa delle scene di folla, della rappresentazione dei Clubs e del *Canto dei Girondini* che concludeva la *pièce* e fu perciò proibito fino al 1869.<sup>37</sup> Il frammento prevaleva facilmente sul contesto dando luogo a godimento autonomo. Ad Ascoli Piceno, il comandante della Tenenza dei Bersaglieri riferì al capo della polizia che, durante la recita dell'*Ernani* avvenuta gli ultimi giorni del 1846: «tutto procedette sotto silenzio fino al terz'atto, ma lorché si cantò "perdono a tutti", gli evviva, i clamori furono inauditi, e sebbene a general richiesta si ripettesse il canto pur i clamori non cessarono fino allo spegnersi dei lumi. Fra i gridati vi fu chi disse "morte ai tiranni", altri "tutti soldati di Pio IX", altri "evviva la libertà di Pio IX"». <sup>38</sup> Gli spettatori avevano posto le parole dell'*Ernani* in relazione con l'amnistia concessa il 16 luglio di quell'anno da Pio IX ai detenuti politici e agli esiliati e ristabilivano la connessione festiva sviluppata dal teatro repubblicano.

Gli uomini dell'Ottocento si sentivano molto più vicini alle circostanze storiche rappresentate nei drammi di quanto non lo siano gli spettatori di oggi, pervasi da un sentimento di profonda distanza dal mondo classico tanto antico quanto rinascimentale. Le denotazioni storiche della scena possedevano dunque per loro un significato molto maggiore di quello percepito oggi. Quello che poi si sarebbe chiamato *Rigoletto* e che in prima versione si chiamava *La maledizione*, scritto da Francesco Maria Piave per la musica di Verdi, fu completamente cambiato nei suoi riferimenti storici a persone, luoghi ed epoche determinate per non offendere la monarchia francese o altre dinastie e grandi casate anche non regnanti. I personaggi del

<sup>36</sup> *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio*, cit., p. 294.

<sup>37</sup> Odile KRAKOVITCH, *La censure des spectacles sous le Second Empire*, in Pascal ORY, *La censure en France. Histoire culturelle*, Paris, Éditions Complexe, 1997, pp. 61-63.

<sup>38</sup> *Osservazioni sulla revisione delle produzioni teatrali*, cit., p. 328.

*Rigoletto* subirono così un processo di destorificazione destinato a neutralizzare l'imputazione di atti immorali a casi concreti del passato e quindi del presente. Come centro ideologico del nuovo assetto politico, la monarchia rimaneva infatti il bene maggiormente tutelato dalla censura tanto francese quanto italiana. In Francia, non poteva essere rappresentato il regicidio e il cadavere del re non poteva essere esposto in un teatro minore come quello della Porte Saint-Martin. Non si poteva rappresentare un re battuto da un suo suddito come avveniva nel *Cid d'Andalousie* di Pierre Antoine Lebrun, che fu perciò rimaneggiato, e non poteva essere mostrato un re demente come avveniva nella *Démence de Charles VI* di Louis-Jean Lemercier, che fu perciò escluso dalle scene. Nel 1864, la *pièce Lorenzaccio* di Alfred de Musset fu considerata inidonea ai teatri a causa degli episodi di efferatezza politica: metteva in scena una discussione sul diritto di assassinare il duca e poi il suo effettivo assassinio per mano di un parente. Allo stesso modo, si giudicava inammissibile rappresentare l'assassinio del fratello eseguito da Luigi XI in *Les Grands Vassaux* di Victor Séjour. Non bisogna sbagliare: tutti questi drammi venivano censurati nei modi che si sono visti perché la storia parlava sempre del presente e, più particolarmente, del soggetto che assisteva alla scena. Se così non fosse stato, la censura sarebbe stata inutile.

Oltre a morale, religione, esercito e magistratura, la censura francese tutelava anche i funzionari del governo e in particolare i funzionari di giustizia. Nel 1844 fu vietato di rappresentare oggetti, simboli e persone ecclesiastiche alle quali il Secondo Impero aggiunse gli ebrei. Nel 1852 fu quindi vietato *Le Juif de Venise* di Ferdinand Adrien Dugué modellato sul *Mercante di Venezia* e *Notre-Dame de Paris* di Hugo, rappresentata nel 1850, fu vietata nel 1857. *La Dévote* di Victorien Sardou fu permessa, proibita, purgata e infine messa in scena con il titolo di *Séraphine* tra le proteste del partito devoto.<sup>39</sup> Uguale divieto per *Deux reines de France* di Gabriel-Marie Legouvé che metteva in discussione l'istituzione papale. Il dramma *Andrea Del Sarto* fu molto rimaneggiato perché la censura giudicò che l'amore vi fosse talmente esaltato da giustificare l'adulterio e l'omicidio e molti guai passò la *Dame aux Camélias* accusata di rappresentare peccatrici pronte a tutto per ottenere una vita lussuosa. *Richard Darlington* fu proibito perché giudicato troppo politico dal ministro Morny. *Diane de Lys* di Dumas figlio fu sospesa per otto mesi per attentato alla famiglia e pretesto di declamazione contro le classi superiori della società: fu mandato infine in scena con rimaneggiamenti d'autore diretti a punire

39 *Ibid.*, pp. 65-66.

la protagonista per aver misconosciuto le leggi della morale. Dopo lunga resistenza, Sardou dovette adattarsi a rimaneggiare *Les Diables noirs* per renderlo rappresentabile in teatro. Venivano inoltre protette le persone private da attacchi mossi dalle scene teatrali e, cavallerescamente, tale ufficio era svolto anche nei confronti degli avversari politici: l'onorabilità di Proudhon fu protetta ne *La propriété est un vol* di Clairville e in *Le Dieu du jour* di Achille d'Artois. Quanto a *Le Roi prud'homme*, la *pièce* fu vietata perché contenente allusioni a Hugo, Gambetta e Rochefort.

Poiché in Francia la stampa dei libri non passava per la censura preventiva, ciò che veniva escluso dalla rappresentazione scenica poteva trovarsi stampato nei libretti d'opera o nelle edizioni del testo teatrale. Lo spettatore colto, quello cioè che aveva già letto il testo destinato alla rappresentazione, poteva quindi ascoltare parole diverse da quelle che ricordava. Nel dramma *Scipione l'Emiliano* di Mirmont era rappresentato il conflitto tra il nobile Scipione e i due fratelli *populares* Tiberio e Caio Gracco. Il censore rimproverò a Mirmont di essere equidistante tra Scipione e i Gracchi, da lui considerati tribuni faziosi, e concluse che il dramma andasse bene per le stampe ma non per le scene alle quali nel 1824 lo *Scipione* ebbe infine accesso con modifiche. La censura del *Chandelier* di Musset giudicò che «questi libertinismi di immaginazione devono essere letti nel silenzio del foyer e non rappresentati sotto le luci del palcoscenico». Il problema poteva porsi anche in Italia dove pure vigeva la censura preventiva delle stampe. Questa tuttavia poteva trovare un ostacolo nel rispetto del privilegio garantito da espliciti trattati tra stati. Ce ne dà avviso il cardinale Luigi Vannicelli Casani in una lettera indirizzata a monsignor Savelli il 24 aprile 1851:

Per il primo spartito si scelse dagli intraprendenti la *Luisa Miller* ed avendo trovato questa revisione alcune espressioni nel libretto ingiuriose oltremodo alla Maestà di Dio [...] le ha depennate dalla musica, talché è certo che gli attori non le cantano, ma questo divieto a nulla vale dacché vendonsi qui i ricordati libri uguali all'acclusa copia e cogli stessi errori per la ragione di non potersene fare ristampa corretta in forza del privilegio letterario garantito all'editore dalle convenzioni internazionali.<sup>40</sup>

L'inconveniente non fu mai risolto né fu mai sentito come davvero allarmante dalle autorità di polizia che nei teatri tutelavano l'ordine pubblico e sorvegliavano le reazioni collettive e non quelle individuali.

<sup>40</sup> Luigia RIVELLI, *Giuseppe Gioacchino Belli "censore" e il suo spirito liberale*, «Rassegna storica del Risorgimento», aprile-giugno 1923, II, pp. 365-366.

Nel 1848 ripartì in Francia la contestazione della censura teatrale. Un decreto del 6 marzo 1848 proclamò la libertà degli spettacoli ma rimase inapplicato e presto contraddetto da un voto della sottocommissione parlamentare che, già nel gennaio 1849, votò la reintroduzione della censura preventiva poi confermata dalla legge del 30 luglio 1850. E con Napoleone III la censura teatrale riprese il suo vigore disposto su una doppia sorveglianza: preventiva sui testi e repressiva sugli spettacoli. Riprendendo lo schema, proprio del legittimismo, diretto a istituire una stretta relazione causale tra parole e fatti, i politici del Secondo Impero erano convinti che l'eccessiva liberalità della censura orleanista fosse stata origine dell'insurrezione del febbraio 1848. Le conseguenze erano d'obbligo. Un'istruzione del 4 agosto 1850 indicava nella politica, nel socialismo e nella lotta di classe i pericoli principali da cui preservare gli spettatori e durante il secondo Impero furono censurate situazioni di antagonismo sociale, attacchi all'autorità, alla religione, alla monarchia, alla magistratura, all'esercito e alla famiglia, situazioni galanti troppo spinte e infine scene di rivoluzione e lotta politica. Così nel 1855 la censura francese purgò la *pièce Paris* di Paul Meurice dedicata alla storia della città ma veicolo di idee della scuola umanitaria avversata dal governo. Nel caso di *Les Blancs et les Bleus* di Alexandre Dumas, un dramma sulla Rivoluzione che rappresentava Saint-Just in maniera benevola, la censura negoziò le correzioni con l'autore ottenendo da lui la riformulazione dei discorsi rivoluzionari. Negli ultimi anni del regime napoleonico la censura, affidata al tollerante Camille Doucet, fu moderata e, puntualmente, il nuovo liberalismo fu giudicato responsabile della disfatta di Sedan e dell'istituzione della Comune.

### **In guisa di conclusione**

Nel suo saggio sul rapporto tra storia e cinema, Natalie Zemon Davis mette l'accento sul carattere produttivo di tale rapporto e sulla capacità della narrazione cinematografica di offrire soluzioni e modelli anche alla storiografia. L'opposizione aristotelica tra la poesia, che si occuperebbe delle verità possibili e generali, e la storia che si occuperebbe invece degli accadimenti reali e individuali, una tale opposizione, sostiene Zemon Davis, è tramontata da tempo:

Il vecchio contrasto tra poesia e storia, e il modo in cui si intrecciano, anticipa i contrasti e le contaminazioni tra la storia scritta e la storia al cinema. La poesia non ha soltanto la libertà del romanziere, ma apporta uno

specifico bagaglio di tecniche al racconto storico: lo stile in versi, il ritmo, il linguaggio alto, gli improvvisi cambi di registro nella lingua e nell'uso delle metafore. Le convenzioni e gli strumenti della poesia, possono limitare le capacità della storia di trasmettere informazioni sul passato, ma possono anche migliorare la sua abilità nel descrivere certe caratteristiche del passato.

Per modo che, conclude Zemon Davis, «i film storici possono essere un esperimento di pensiero sul passato».<sup>41</sup> Nel suo discorso, Zemon Davis passa dalla tematizzazione greca a quella contemporanea offerta dai film di argomento storico senza passare per la tragedia storica illuminista trascorsa poi nel dramma storico ottocentesco. Eppure è proprio questo passaggio a costituire il fondamento della relazione moderna tra dramma e storia. Il grande sviluppo ottocentesco della riflessione e della scrittura storica sarebbe incomprensibile senza il parallelo sviluppo del dramma di argomento storico che lo accompagna ed è facile dimostrare quanto la concezione ottocentesca della storia dipenda da questa relazione. La concezione della storia come uno svolgimento di eventi dotato di un senso derivante dall'intreccio delle azioni dei soggetti, l'eroizzazione dell'azione politica, il peso attribuito all'individualità e quindi, in ultima analisi, la percezione della storia come dramma autofondato è strettamente legato allo sviluppo del teatro di argomento storico. Storiografia e dramma storico si svilupparono di pari passo e concorsero insieme a indirizzare la cultura ottocentesca verso il senso della storia come eterno presente. E le specifiche caratteristiche dello spettacolo teatrale, con la partecipazione attiva, corale ed emotiva del pubblico, esaltarono queste caratteristiche facendo dell'esperienza teatrale del dramma storico un microcosmo della storia politica. È anche il modo di percepire e vivere tale dramma da parte degli spettatori europei a partire dalla Rivoluzione a porre fine all'opposizione tra singolarità storica e universalità poetica teorizzata da Aristotele. Perché i protagonisti del dramma rivoluzionario presenti a teatro come spettatori sentivano il dramma storico recitato in scena sempre come una raffigurazione concreta dei principi che li muovevano nel presente e vivevano questa esperienza come un'emozione esistenziale e collettiva che li costituiva come "popolo". La censura ottocentesca registrò questo fenomeno facendo del teatro il suo principale oggetto di attenzione e costituendosi come un'ermeneutica dell'analogia storica. Per questo motivo,

<sup>41</sup> Natalie ZEMON DAVIS, *La storia al cinema. La schiavitù sullo schermo da Kubrick a Spielberg*, Roma, Viella, 2007, pp. 17 e 25.

la censura teatrale fa da segnavia, non infallibile ma sempre sensibile, di quel processo di produzione collettiva del significato del dramma costituito dall'interpretazione della scena da parte del pubblico presente a teatro: una insostituibile testimonianza dei processi sociali e delle relazioni tra storia e contemporaneità politica istituite dal pubblico dell'azione scenica.