

ROMANTICISMI



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

*Tra censura e monopolio:
il controllo dell'attività spettacolare
nel Romanticismo inglese*

Paola Degli Esposti

ANNO III - 2018

TRA CENSURA E MONOPOLIO: IL CONTROLLO DELL'ATTIVITÀ SPETTACOLARE NEL ROMANTICISMO INGLESE

Paola DEGLI ESPOSTI (*Università degli Studi di Padova*)
gandalf@unipd.it

RIASSUNTO: Il saggio di Paola Degli Esposti è incentrato sulle difficoltà dell'istituto censorio britannico nella prima metà dell'Ottocento e sottolinea la sovrapposizione tra le problematiche inerenti la censura e il monopolio teatrale. Il lavoro dell'*examiner of plays* appare in questo contesto difficoltoso: da un lato controllare i drammi è una misura inefficace, dato il grande successo dei generi a fondamento mimico-musicale (che fino al 1843 non sono sottoposti a censura); dall'altro anche dopo la fine del monopolio e il rafforzamento dei poteri del revisore controllare a posteriori le rappresentazioni londinesi rimane problematico a causa dell'ampissimo numero di sale e di spettacoli quotidiani.

ABSTRACT: Paola Degli Esposti's essay focuses on the difficulties British censorship faces in the first half of the nineteenth century and underlines how issues relating to the theatrical monopoly of the *patent theatres* and those regarding censorship overlap at the time. What emerges is a difficult situation for the examiner of plays: on the one hand effectually censoring plays is impossible due to the enormous success of non-verbal spectacular genres (until 1843 censorship is only applied to texts); on the other hand, even after the monopoly ends and the power of the censor is increased, checking theatre in performance in London is still problematic because of the very large amount of theatres and nightly performances.

PAROLE CHIAVE: Messinscena, generi minori, monopolio, Romanticismo, censura, dramma recitato, *examiner of plays*

KEY WORDS: Performance, minor genres, monopoly, Romanticism, censorship, acted drama, *examiner of plays*

TRA CENSURA E MONOPOLIO: IL CONTROLLO DELL'ATTIVITÀ SPETTACOLARE NEL ROMANTICISMO INGLESE

Paola DEGLI ESPOSTI (*Università degli Studi di Padova*)
gandalf@unipd.it

Le premesse

Per comprendere i meccanismi censori inglesi d'epoca romantica è necessario fare un passo indietro fino al 1737, per considerare brevemente il primo atto parlamentare che disciplina in maniera organica il controllo sui lavori teatrali, noto come *Walpole's Act* o *Licensing Act* (10 Geo. II, 1737, ch. 28). Prima di quella data la censura certo veniva praticata, ma le politiche erano piuttosto fluide, e persino le autorità che avevano il potere di esercitarla potevano trovarsi in posizioni conflittuali. Tale disorganicità in parte era dovuta alla compresenza di organismi cittadini fortemente condizionati dall'ideologia puritana, tendenzialmente repressivi nei confronti degli spettacoli teatrali, e di un incaricato ufficiale (il *Master of Revels*) spesso più propenso a rendere accettabili gli spettacoli che a proibirne la rappresentazione, assumendo quasi il ruolo di protettore nei confronti delle imprese teatrali. La successione dei regni e delle dinastie tra Cinque e Seicento, con i corrispondenti mutamenti nelle politiche censorie, e la tormentata storia politica del diciassettesimo secolo causarono inoltre variazioni che andavano dalla proibizione totale degli eventi spettacolari nel periodo cromwelliano, a un permissivismo morale di ampie proporzioni durante la Restaurazione. Nei primi decenni del Settecento, poi, la situazione si fece particolarmente confusa, con notevoli conflitti di competenze tra il *Master of Revels*, i detentori di *patent* (il permesso regio di rappresentare il teatro di parola introdotto dopo la fine del periodo repubblicano) a cui Charles II aveva concesso la facoltà di autocensurarsi, e il Lord Ciambellano che interveniva avvalendosi della *royal prerogative*, il potere del Re, come già periodicamente era avvenuto in passato. L'esito di questa situazione confusa era una sostanziale inefficacia degli organi di controllo, particolarmente messi alla prova dalle tematiche politiche popolari all'epoca.¹

¹ Cfr. David THOMAS, David CARLTON, Anne ETIENNE, *Theatre Censorship: From Walpole to Wilson*, Oxford, Oxford University Press, 2007, pp. 6-23.

Nel 1737, il *Licensing Act* pone ordine al caos primo-settecentesco e in generale in una materia dalle vicende altalenanti. A partire da questo provvedimento l'istituto censorio inglese intreccia la propria storia con le complesse vicende del monopolio teatrale inglese. L'atto parlamentare, infatti, non solo definisce l'obbligo di sottoporre i drammi da rappresentare entro la circoscrizione di Westminster al Lord Ciambellano (di fatto, in seguito, alla figura dell'*examiner of plays*),² ma ribadisce che è necessario detenere una licenza d'esercizio regia (*Royal Patent*) per mettere in scena testi drammaturgici. Tale autorizzazione al tempo è posseduta solo da due sale, il Drury Lane e il Lincoln Inn's Theatre (che poi diventerà il Covent Garden), e solo durante il periodo che va dall'autunno alla primavera; per colmare il vuoto lasciato per il periodo estivo, nel 1766 viene conferita una terza *Royal Patent* all'Haymarket, limitata ai mesi di chiusura delle due sale. Queste imprese deterranno il monopolio del repertorio di parola a Londra fino al 1843, mentre durante il diciottesimo secolo viene conferita un'analoga concessione regia anche a un numero limitato di teatri provinciali (un'unica licenza per ciascuna città interessata).

Il provvedimento del 1737 nasce dall'esigenza, da parte dell'autorità monarchica, di arginare e controllare la consistente messe di spettacoli londinesi che all'inizio del Settecento esprimono critiche alla famiglia reale e al governo (soprattutto a Robert Walpole), in particolare – ma non solo – i lavori firmati da Henry Fielding e John Gay; esso sancisce quindi non solo la necessità di sottoporre all'approvazione i drammi che si intendono rappresentare, ma limita anche le sale autorizzate a farlo, così da rendere praticabile un controllo a posteriori del rispetto delle misure censorie. I criteri da seguire non sono indicati, e vengono lasciati quindi alla persona incaricata del controllo.

Se il *Licensing Act* è certamente efficace ai fini delle esigenze contingenti del potere monarchico, vale a dire riportare all'ordine una situazione ormai fuori controllo ma anche tarpare le ali della commedia satirica, alcuni aspetti della sua formulazione potenzialmente forniscono un certo

2 Al Lord Ciambellano in persona sono sottoposti solamente i casi controversi, mentre all'*examiner of plays*, suo rappresentante nominato espressamente per questo compito, è affidato il *corpus* complessivo dei drammi da controllare. Gli atti parlamentari parlano dell'autorità del Lord Ciambellano, non di quella del censore, ma in realtà è quest'ultimo che ha il potere reale e immediato di autorizzare o meno la rappresentazione di un dramma. Sul ruolo e lo *status* dell'*examiner of plays* cfr. John Russell STEPHENS, *The Censorship of the English Drama 1824-1901*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980, pp. 5-36.

marginale per aggirare le restrizioni imposte. L'atto legislativo settecentesco mostra infatti debolezze su almeno due fronti, vale a dire l'ambito geografico e i generi sottoposti a supervisione, e proprio questi lati deboli saranno ampiamente sfruttati per aggirare i controlli tra fine Settecento e primo Ottocento.

Le politiche censorie in epoca romantica

Prima di considerare gli effetti e limiti della censura all'inizio dell'Ottocento, è opportuno delinearne l'ambito e gli obiettivi in questo periodo. Un'indicazione in tal senso è data nel *Theatres Act* del 1843, il provvedimento noto per aver posto fine al monopolio teatrale. Alla quattordicesima sezione dell'atto si autorizza il Lord Ciambellano a proibire, per tutto il tempo che riterrà opportuno, la rappresentazione di qualsiasi lavoro che a sua discrezione violi «good manners, decorum, and public peace».³ La menzione dei tre obiettivi della censura corrisponde al riconoscimento formale dei canoni su cui si era basato il censore sino a quel momento, ossia la morale, la religione e la politica. All'inizio del diciannovesimo secolo, ad esempio, essi hanno un'importanza enorme all'interno dell'istituto censorio, come sottolinea Elizabeth Inchbald: «A dramatist must not speak of national concerns, except in one dull round of panegyrick. He must not allude to the feeble minister of state, nor to the ecclesiastical coxcomb».⁴ La Inchbald non accenna alla censura morale, che tuttavia è piuttosto accentuata in conseguenza del fervore religioso del censore metodista John Larpent, in carica dal 1778 al 1824.⁵

La funzione moralizzatrice della censura diventa più marcata nella prima metà degli anni Trenta, quando si cominciano a discutere alcune questioni che diventeranno poi il nucleo centrale del *Theatres Act*.⁶ Uno dei

3 *Theatres Act*, in *Public General Acts*, London, 6 & 7 Vict., 1843, ch. 68, pp. 678-683: 681.

4 Elizabeth INCHBALD, *To the Artist*, in «The Artist», vol. I, 14, 1807, pp. 9-19: 18.

5 Su Larpent cfr. Leonard W. CONOLLY, *The Censorship of English Drama 1737-1824*, San Marino, CA, The Huntington Library, 1976.

6 In questo ambito è interessante come, durante un dibattito parlamentare, il Marchese di Clanricarde esprima il desiderio di aumentare i poteri del Lord Ciambellano, e in particolare di far sì che tutti i drammi (non solo quelli rappresentati nei *patents*) vengano sottoposti alla censura al fine di migliorare la moralità delle rappresentazioni teatrali. Cfr. *Dramatic Performances*, in *Parliamentary Debates, House of Lords*, London, 1833, vol. XX, pp. 270-277: 271.

motivi principali della maggiore preoccupazione per eventuali infrazioni al 'comune senso del pudore' sta nella cosiddetta 'rinascita evangelica' allora operante; tuttavia, rispetto all'estrema rigidità che si verificherà nella seconda metà del secolo a seguito della massiccia importazione di drammi francesi, il controllo sulla morale espressa nei drammi è ancora ridotto.⁷ La censura di tipo più strettamente religioso, invece, è estremamente dura. Negli anni in cui la carica di *examiner of plays* è ricoperta da George Colman, tra il 1824 e il 1836, qualsiasi espressione o vocabolo riferibile alle Scritture e, in generale, tutti i testi di argomento biblico sono assolutamente vietati.⁸ Ogni riferimento a Dio, al cielo, persino agli angeli, viene debitamente censurato, qualunque sia il contesto in cui compare. Emblematico, in tal senso, è il caso di *Caswallon, the Briton Chief* (1829) di C.E. Walker: vi vengono tagliate più di venti parole ed espressioni quali *Heaven* (Cielo), *Almighty Powers* (Dio Onnipotente), *damned* (maledetto).⁹

I successori di Colman, con l'eccezione di Charles Kemble e di suo figlio John,¹⁰ seguono la stessa politica, semmai rendendola più rigida censurando anche qualsiasi allusione, per quanto vaga, alla religione (non solo cristiana). Il divieto dei riferimenti al sacro si estende addirittura alla pubblicità dei drammi, che non deve presentare allusioni o slogan collegabili con la religione,¹¹ in linea con le aspettative dell'opinione pubblica:

Nineteenth-century objections to the stage representation of religious and scriptural themes were deeply rooted in the theatrical and religious climate of the age [...]. The strength of the Puritan element in Victorian society was something that the theatre could not afford to ignore [...]. The English did not cease to be Puritans when they stopped believing in Puritanism.¹²

7 Cfr. John Russell STEPHENS, *op. cit.*, pp. 78-80.

8 Cfr. *Report from the Select Committee on Dramatic Literature with the Minutes of Evidence*, in *Reports, Committees, House of Commons Sessional Papers*, London, 1832, vol. VII, domanda 967.

9 Cfr. C.E. WALKER, *Caswallon, or the Briton Chief*, in *Plays Submitted to the Lord Chamberlain (1824-1851)*. *Add. Mss. 42865-43038. British Library Department of Manuscripts*, Add. Ms. 42894, cc. 1-45.

10 Charles Kemble ricoprì la carica di censore fra il 1836 e il 1840, John Kemble (1807-1857) tra il 1840 e il 1849.

11 Cfr. John Russell STEPHENS, *op. cit.*, pp. 100-107. Per un approfondimento sul dramma biblico e sulla sua censura in Inghilterra cfr. Murray ROSTON, *Biblical Drama in England from the Middle Ages to the Present Day*, London, Faber and Faber, 1968.

12 John Russell STEPHENS, *op. cit.*, p. 92.

Non si deve pensare, infatti, che la censura sia avversata da larghe parti del tessuto sociale. Al contrario, come attesta l'attento studio di Leonard Conolly, l'opera di Larpent (e della moglie, che con lui collabora informalmente alla revisione dei drammi), ad esempio, è in perfetta consonanza con l'opinione delle classi sociali più influenti, che approvano con una politica di silenzio assenso i decreti censori, e non solo in merito a questioni morali o religiose.¹³ La censura di natura politica, per quanto di rigidità variabile a seconda del momento, è comunque sempre applicata, e in maniera non meno estrema della censura dei riferimenti scrittureali. Per esempio, benché il censore non abbia giurisdizione sui testi composti prima del 1737, negli ultimi anni della reggenza dovuta alla malattia mentale di George III, vale a dire dal 1810 al 1820, *King Lear* viene ufficialmente bandito dalle scene da Larpent, a causa dei possibili riferimenti al sovrano malato.¹⁴ Altrettanto forzate sono le ragioni che portano Colman a bandire *Alasco* di Sir Martin Archer Shee, e *Charles I* di Mary Russell Mitford:

He banned Sir Martin Archer Shee's *Alasco* because it was «built upon conspiracies, and attempts to revolutionize a state» – in spite of the fact that the fable of *Alasco* had not the remotest connection with England of the 1820's or any other modern state. He banned Mary Russell Mitford's *Charles I* because it included regicide [...] He struck out of scripts all references to tyrants and tyranny, oppression, liberty, slavery, plots, cabals, conspiracies, and revolutions. The very words, he believed, might inflame the lower classes to rise against the government.¹⁵

Con il procedere del secolo anche la censura del dramma a sfondo politico si inasprisce, benché esso appaia di rado sulla scena. La maggiore rigidità nell'atteggiamento dell'*examiner of plays* è anche una conseguenza dell'approvazione del *Theatres Act*, con il quale non solo viene abolito il monopolio teatrale, ma alcuni generi scenici fino a quel momento sfuggiti al controllo degli apparati legislativi centrali, in particolar modo la burletta, vengono sottoposti all'autorità del censore.¹⁶

13 Al riguardo, cfr. Leonard W. CONOLLY, *op. cit.*

14 Cfr. William ARCHER, *About the Theatre: Essays and Studies*, London, Fisher Unwin, 1886, p. 122.

15 Charles H. SHATTUCK, *E.L. Bulwer and Victorian Censorship*, in «Quarterly Journal of Speech», vol. XXXIV, 1, 1948, pp. 65-72: 65.

16 *Theatres Act*, cit., pp. 680-681. Sul particolare ruolo della burletta nel primo Ottocento cfr. Joseph DONOHUE, *Burletta and the Early Nineteenth Century Theatre*, in «Nineteenth Century Theatre Research», vol. I, 1, Spring 1973, pp. 29-51.

Un controllo ricco di complicazioni

Per quanto paradossale possa sembrare, l'istituto della censura offre anche alcuni vantaggi al drammaturgo. Una volta compreso che cosa non si debba scrivere per ottenere l'approvazione dell'esaminatore in carica, per gli autori passare indenni al suo controllo diventa piuttosto semplice; inoltre, dopo che il dramma è stato autorizzato, lo scrittore è tutelato da eventuali recriminazioni successive o campagne diffamatorie di eventuali avversari.¹⁷ La protezione dei legislatori non finisce qui; le varie commissioni parlamentari che studiano gli spettacoli mostrano una sollecitudine nei confronti dei drammaturghi che certo non viene dimostrata agli altri professionisti del teatro. In questo senso è interessante il rapporto della Commissione sulla Letteratura Drammatica del 1832:

Your [Parliamentary] Committee find that a considerable decline, both in the literature of the Stage, and the Taste of the Public for Theatrical Performances, is generally conceded. Among the causes of this decline [...]. Your Committee are of opinion, that the uncertain administration of the Laws, the slender encouragement afforded to Literary Talent to devote its labours towards the Stage, and the want of a better legal regulation as regards the number and distribution of Theatres, are to be mainly considered [...] Your Committee are also of opinion, partly from the difficulty of defining, by clear and legal distinctions, 'the Legitimate Drama,' and principally from the propriety of giving a full opening as well to the higher as to the more humble orders of Dramatic Talent, that the Proprietors and Managers of the said Theatres should be allowed to exhibit, at their option, the Legitimate Drama, and all such plays as have received or shall receive the sanction of the Censor.¹⁸

I termini con cui si definisce la commissione parlamentare (*Committee on Dramatic Literature*) implicano un'attenzione agli elementi letterari più che a quelli scenici del teatro.¹⁹ Il gruppo di lavoro si sforza infatti di ana-

17 A questo riguardo si vedano gli studi sull'esperienza drammaturgica di Sir Edward Bulwer Lytton e di Sir William Schwenck Gilbert in Charles H. SHATTUCK, *art. cit.* e Harley GRANVILLE-BARKER, *Exit Planché -- Enter Gilbert* (articolo in due parti), in «The London Mercury», London, 1932, vol. XXV, n.149, March, pp. 457-466; vol. XXV, n. 150, April, pp. 558-573.

18 *Report from the Select Committee on Dramatic Literature [...]*, cit., pp. 3-4.

19 Si parla infatti di *dramatic literature* (espressione che, in inglese, connette la drammaturgia alla letteratura) e non di *stage-plays* (locuzione che invece legherebbe il dramma al teatro); questo è particolarmente significativo se si tiene presente che la

lizzare le cause del declino del dramma e cerca di porvi riparo; ciò avviene perché si vuole dare un sostegno alla drammaturgia offrendo maggiori possibilità di impiego agli scrittori teatrali di tutti i livelli. In secondo luogo, nel brano sembra risaltare il ruolo protettore della censura nei confronti del dramma. Essa sembra porsi come una sorta di rito di passaggio necessario al drammaturgo per ottenere quell'appoggio che fa di lui una persona accettata all'interno della società: chi scrive testi illecitamente per i teatri minori è stimolato a rientrare nella legalità poiché questa sembra offrirgli maggiori occasioni di esprimersi. Il ruolo della censura è sì quello di evitare la trasgressione da parte dell'autore teatrale, ma è anche quello di consentire a quest'ultimo, proprio attraverso il lavoro di 'pulitura', di diventare gradito alla società perbene, ancora condizionata, come si è detto, dall'ideologia puritana. È vero che l'apertura di nuove possibilità per i drammaturghi è ritardata di undici anni rispetto al sopra citato rapporto della Commissione, ma questo in realtà non è dovuto a una cattiva volontà nei confronti degli autori;²⁰ si tratta piuttosto di una conseguenza dell'ostilità del Parlamento nei confronti dell'abolizione del monopolio teatrale, che porterebbe nella legalità decine di teatri fino a quel momento costretti a rappresentare un repertorio a fondamento mimico-musicale, oltrepassandone i limiti solo al prezzo di rischiare sanzioni legali, come dimostra il dibattito nella House of Lords.²¹

Se tuttavia il teatro di parola trova un compromesso con l'istituto censorio, per quanto al prezzo di limitare le proprie possibilità espressive a temi per così dire 'neutralizzati', ben diversa è la situazione per quanto concerne il teatro cosiddetto *illegitimate*, vale a dire gli spettacoli che non si incentrano sulla rappresentazione di un testo drammaturgico.

Per meglio comprendere questo secondo aspetto, è utile riprendere i due punti deboli del *Licensing Act* del 1737 cui si era accennato inizialmente. La quinta sezione dell'atto recita:

seconda espressione è quella di uso più comune in ambito legale.

²⁰ Questo viene confermato dal fatto che nel 1833 viene legalmente riconosciuto il diritto d'autore per i drammaturghi come era già stato fatto per gli autori di prosa e poesia. Cfr. *A Handy-Book on the Drama and Music: Being an Exposition of the Law of Dramatic Copyright, Copyright in Musical Compositions, Dramatic Copyright in Music, and International Copyright in the Drama and Music: the Law for Regulating Theatres: the Law Affecting Theatres: and the Law Relating to Music, Dancing, and Professional Engagements: with the Statutes, Forms, &c, Relating Thereto*, London, Lacy, 1864, p. 1.

²¹ Cfr. *Dramatic Performances*, cit., pp. 270-271.

No person or persons shall be authorized by virtue of any letters patent from His Majesty, his heirs, successors or predecessors, or by the licence of the lord Chamberlain of His Majesty's household for the time being, to act, represent or perform for hire, gain or reward, any interlude, tragedy, comedy, opera, play, farce or other entertainment of the stage, or any part or parts therein, in any part of Great Britain, except in the City of Westminster and within the liberties thereof, and in such places where His Majesty, his heirs or successors, shall in their royal persons reside, and during such residence only.²²

La prima criticità del comma riguarda, come si è accennato, l'ambito geografico. Originariamente l'intento era di limitare gli spettacoli ai teatri dotati di *Royal Patent* nella capitale (in pratica a due sale, poiché l'Haymarket l'acquiesce solo nel 1766) e agli eventi organizzati nelle residenze regie, e di proibire la costruzione di sale teatrali fuori dalla capitale. Il provvedimento però ben presto finisce per diventare una limitazione per le autorità londinesi, che vedono l'ambito geografico della loro giurisdizione, per quanto riguarda le licenze, confinato dall'atto alla sola area londinese di Westminster e alle residenze dei reali, mentre nella seconda metà del Settecento e a inizio Ottocento vengono conferite licenze d'esercizio a diverse sale collocate al di fuori dall'area di pertinenza del Lord Ciambellano; come attesta il curatore di una prestigiosa edizione primo-ottocentesca degli atti parlamentari britannici, durante il regno di George III, vengono anche concesse patenti regie a diverse sale collocate in centri lontani da Londra.²³ Inoltre, i magistrati provinciali – i giudici di pace – spesso conferiscono licenze temporanee a compagnie itineranti o a teatri fuori dalla cinta urbana; questo avviene in violazione della legge sino al 1752 per quanto riguarda le aree in prossimità della capitale (entro 20 miglia), e sino al 1788 per quanto concerne il resto della Gran Bretagna. La legalizzazione della situazione si deve a due provvedimenti legislativi, i cosiddetti *Act for Regulating Places of Public Entertainment* (25 Geo. II, 1752, ch. 36) e *Enabling Act* (28 Geo III, 1788, ch. 30): essi, più che limitare i poteri dei magistrati decentrati, ne regolarizzano le pratiche ormai invalse. Non deve sorprendere l'aperta violazione dello statuto da parte dei magi-

22 *Licensing Act*, 10 Geo. II, 1737, ch. 28, in John RAITHBY (ed.), *The Statutes at Large, of England and of Great Britain*, in 20 vols., London, Eyre and Straham, 1811, vol. IX, pp. 526-529: 527-528.

23 L'atto del 1737 viene periodicamente emendato per includere tali eccezioni, come testimonia l'edizione Raithby degli atti parlamentari. Cfr. *ibid.*, p. 528.

strati locali: negli anni Ottanta del Settecento, per la maggior parte degli inglesi sono ancora i giudici di pace più dei ministri londinesi a rappresentare la legge, fattore che dà ai funzionari provinciali un potere di notevoli proporzioni.²⁴ Rimane la supervisione censoria, delegata ai giudici di pace, ma i controlli, fuori dalla capitale, sono molto meno sistematici e rigidi, legati più alle esigenze locali che a quelle del potere centrale.

Il secondo aspetto critico riguarda invece i generi teatrali posti sotto controllo. Nel 1737 il legislatore ha l'obiettivo di mettere un freno alle critiche politiche espresse nel repertorio di parola a lui contemporaneo, per cui oggetto dei controlli sono «interludio, tragedia, commedia, opera, dramma, farsa o altro intrattenimento scenico». La definizione, nella pratica, non include gli spettacoli a fondamento mimico musicale – come per esempio la pantomima – che non prevedano esplicitamente il termine *entertainment* nei programmi, nelle locandine o nei libretti. Se inizialmente il problema sembra essere di scarsa entità, a mano a mano che il secolo procede, e soprattutto a inizio Ottocento, la questione del controllo di queste forme assume notevoli proporzioni. A contribuire in questo senso sono i due atti parlamentari del 1752 e del 1788 che regolano il panorama teatrale del secondo Settecento in provincia: la spettacolarità nel raggio di venti miglia da Westminster viene normata dall'*Act for Regulating Places of Public Entertainment* del 1752, mentre l'*Enabling Act* del 1788 sostanzialmente ne estende gli effetti al resto del Regno Unito. Come si è detto, i due provvedimenti non limitano le pratiche dei giudici di pace, prendendo piuttosto atto di una situazione già esistente; inoltre conferiscono loro anche un potere discrezionale quasi assoluto nella concessione delle licenze, con l'unico limite, riguardante il teatro di parola, che i testi drammatici rappresentati devono aver ottenuto il benestare del censore. Se si considera che la maggior parte delle autorizzazioni vengono conferite a luoghi che chiedono licenze per rappresentare spettacoli di carattere mimico-musicale (nel caso dell'area di Westminster esclusivamente per quei generi), tale restrizione sembra ancor più minimale di quanto non sia già a causa dell'impossibilità, da parte delle autorità censorie londinesi, di controllare il rispetto dei loro provvedimenti fuori dalla capitale se non attraverso gli stessi giudici di pace.²⁵

24 Cfr. Asa BRIGGS, *The Age of Improvement, 1783-1867*, London, Longman, 2000, pp. 86-87.

25 Sui due atti parlamentari e i loro effetti, cfr. David THOMAS, David CARLTON, Anne ETIENNE, *op. cit.*, pp. 47-50.

Ciò è rilevante per la censura in ambito romantico se si prende in considerazione la natura del teatro inglese del periodo. A differenza di quanto accade in Francia e in Germania, il Romanticismo britannico non produce una messe significativa di drammi di elevata qualità letteraria, e vede il declino dell'interesse del pubblico in generale per il teatro di parola. Vi è invece un'enorme fioritura di generi a fondamento mimico-musicale, in cui il testo ha un ruolo secondario quando non insignificante ed è generalmente offerta in forma di canto o recitativo. I significati espressi da questi spettacoli sono veicolati in ogni caso principalmente attraverso mezzi non verbali. Nei programmi primo-ottocenteschi dei teatri minori, vale a dire delle compagnie stabili a cui non è permessa la rappresentazione del repertorio di parola, troviamo un numero notevolissimo di pantomime, *burlesques*, *spectacles* (in molte varianti, tra cui quelle di maggiore successo sono le 'acquatiche' e le 'equestri'), *melodramas*, *extravaganzas*, diorami, burlette e molti altri spettacoli (l'inventiva degli impresari e dei drammaturghi di compagnia nell'inventare nuove denominazioni è notevole) che incentrano il loro interesse sull'aspetto visivo – mimico e scenografico – e musicale. Si può avere approssimativamente una misura del fenomeno se si pensa che in aggiunta alle già esistenti, tra il 1800 e il 1828 a Londra (soprattutto al di fuori del distretto di Westminster) vengono richieste altre trenta licenze d'esercizio per teatri minori²⁶ in una realtà spettacolare che si basa sul cosiddetto *multiple bill*, vale a dire su una programmazione che prevede il mutamento quasi giornaliero degli allestimenti e ogni sera contempla la rappresentazione di almeno tre spettacoli (si arriva anche a cinque) in ogni singola sala.²⁷

Di conseguenza, se fino alle soglie del teatro romantico, vale a dire approssimativamente sino agli anni Ottanta del Settecento, il *Licensing Act* si dimostra tutto sommato efficiente allo scopo, visto che il repertorio di parola è ancora quello di maggiore attrattiva e le sale da tenere sotto controllo sono appena due d'inverno e una d'estate, alla fine del secolo le cose cambiano. Quando, a seguito dell'inurbamento dovuto alla rivoluzione industriale, il pubblico londinese si amplia notevolmente, includendo vaste porzioni di pubblico di classi medio-basse, tanto da indurre i due teatri maggiori a una ristrutturazione che li porta a contenere oltre duemila

26 Cfr. *A Handy-Book on the Drama and Music [...]*, cit., p. 55.

27 Per una panoramica dei principali generi spettacolari ottocenteschi, ci permettiamo di segnalare Paola DEGLI ESPOSTI (a cura di), *La scena del Romanticismo inglese (1807-1833)*, in 2 voll., Padova, Esedra, 2001-2003, in particolare il vol. II.

spettatori, le rappresentazioni a dominante testuale lasciano rapidamente spazio ai generi minori in rapida espansione; contemporaneamente le sempre più numerose sale minori dentro e fuori Westminster iniziano a prendere il posto, nelle predilezioni del pubblico, delle tre sale maggiori. Il censore si trova dunque di fronte a una situazione generale difficile se non impossibile da controllare.

Il fatto che la formulazione delle disposizioni legislative induca la maggioranza delle sale minori a stabilirsi al di fuori di Westminster e quindi del controllo delle autorità centrali è solo parte del problema. Poiché fin dal *Licensing Act* al centro dell'attenzione censoria vi è stato il testo drammaturgico, non sono state sviluppate metodologie mirate al controllo di spettacoli la cui significazione avvenga mediante codici non verbali; anche per il numero limitato di sale minori situate entro i confini di Westminster, a inizio Ottocento il censore può controllare solo i libretti degli spettacoli (quando ci sono) che si limitano a enunciare la trama, e i testi delle canzoni, sostituibili nel momento dell'allestimento. Inoltre, la possibilità di un efficace controllo *a posteriori* (appunto sull'allestimento), dato il grande numero di spettacoli e di teatri, è sostanzialmente impossibile: qualche singolo spettacolo può essere bloccato, e qualche sala temporaneamente sanzionata, ma si tratta di poche gocce nel mare delle produzioni primottocentesche.

L'impotenza della censura nei confronti del dramma recitato è un fatto ben noto anche agli stessi censori, come ammetterà diversi decenni dopo il censore William Bodham Donne; testimoniando davanti alla Commissione Parlamentare sulle Licenze e sui Regolamenti Teatrali del 1866, quest'ultimo sottolinea come l'indecenza dei gesti (soprattutto nelle pantomime) e dei pezzi improvvisati non sia controllabile attraverso la censura.²⁸ Lo stesso Donne, nel primo periodo dell'attività di *examiner of plays* (1857-1874), tenta di porre rimedio a questo ostacolo obbligando chi sottopone le pantomime al censore a procurare anche un'accurata descrizione della parte gestuale degli spettacoli. Tuttavia, durante la stagione della pantomima (sotto Natale), si rende conto che la sua decisione è impraticabile a causa del numero delle pantomime e della lunghezza delle

28 Cfr. *Report from the Select Committee on Theatrical Licences and Regulations Together with the Proceedings of the Committee, Minutes of Evidence, and Appendix*, in *Reports, Committees, House of Commons Sessional Papers*, London, 1866, vol. XVI, domande 2357-2361 e 2375-2379.

descrizioni sottoposte al suo giudizio.²⁹ L'inutilità del provvedimento non è dovuta solamente al sovraccarico di lavoro che il censore si trova a sopportare in certi periodi. Il grande numero di teatri e di spettacoli è di per sé un ostacolo pressoché insuperabile anche in momenti più ordinari della stagione per chi è addetto ai controlli. Non è certo loro possibile essere presenti a tutti gli spettacoli messi in scena durante l'anno, tanto più che se durante le ispezioni le rappresentazioni risultano rispettare la legge, non è detto che questo valga anche per le recite successive. Il problema sta difatti nelle varie aggiunte e modifiche 'a soggetto' (sia nei testi che nella gestualità), attuabili dagli attori a ogni singolo spettacolo.

All'inizio del diciannovesimo secolo la situazione è per molti versi analoga, complicata dall'inasprirsi della battaglia, già iniziata nel Settecento, fra i teatri che detengono il monopolio sul teatro di parola e le sale minori, che vede queste ultime sempre più impegnate a eludere la restrizione al loro repertorio. Ad esempio, non è possibile controllare adeguatamente le forme spettacolari del tipo della burletta. Quest'ultima si è trasformata nel tempo da genere operistico in una mera forma vuota, un'etichetta applicata a seconda della necessità a qualsiasi spettacolo contenga musica e recitativo, e non dialoghi (che peraltro poi vengono spesso inseriti al momento della rappresentazione). Di conseguenza, qualsiasi lavoro, anche il dramma ufficiale, può diventare una burletta con qualche modifica. Questa tipologia di spettacolo non è inclusa tra le forme spettacolari sotto controllo dal punto di vista legale, ed è impossibile vietare ciò che non è legalmente definito, anche se si sospetta essa serva per eludere il monopolio, se non con un controllo a posteriori che però non può verificare tutte le attività di tutti i teatri. Del resto, come in provincia, nell'East End londinese (fuori dai confini di Westminster) la rappresentazione illegale di testi drammaturgici è anche più facile a causa di una certa elasticità da parte delle forze dell'ordine.³⁰

L'esito di questa situazione, in cui al potenziale sovversivo di forme come la pantomima si aggiunge quello del teatro di parola rappresentato sotto mentite spoglie, è la creazione di una sorta di territorio franco occupato dalla teatralità minore, in cui tematiche scottanti, che non arriverebbero mai alla rappresentazione se sottoposte alla censura, trovano terreno fertile.³¹ Per questo motivo le autorità avvertono la necessità di arginare

29 Cfr. William ARCHER, *op. cit.*, pp. 128-130.

30 Cfr. John Russell STEPHENS, *op. cit.*, pp. 8-9.

31 Cfr. Jane MOODY, *Illegitimate Theatre in London 1770-1840*, Cambridge, Cambridge

le forme teatrali *illegittimate*, che, a causa della loro estrema libertà d'espressione, possono diventare socialmente o politicamente pericolose; si osservano quindi ripetuti tentativi di definire la burletta (e forme affini) allo scopo di renderla controllabile,³² che giungono al loro apogeo con il *Theatres Act* del 1843, quando si stabilisce che anche questo genere di rappresentazione va sottoposta al censore. L'abolizione del monopolio viene infatti attuata conferendo al Lord Ciambellano l'autorità di dare la licenza per rappresentare *stage-plays*, che secondo l'atto includono «Every Tragedy, Comedy, Farce, Opera, Burletta, Interlude, Melodrama, Pantomime, or other Entertainment of the Stage or any Part thereof»,³³ obbligando al contempo tutte queste tipologie spettacolari a passare il vaglio dell'*examiner of plays*.

Questo tipo di soluzione non va alla radice del problema e di fatto non impedisce di trasgredire alle prescrizioni della censura al momento della messa in scena, poiché non vengono indicati metodi per applicare la censura ai coefficienti scenici non verbali. Al contempo la questione del controllo a posteriori rimane irrisolta. Certo, poiché il termine *stage-play* viene ampliato fino a comprendere tutto quanto in precedenza faceva parte del repertorio dei teatri minori, il potere del censore viene notevolmente incrementato, sicché ora gli è possibile controllare produzioni per lui prima intoccabili. L'estensione dell'ambito della censura viene sancita alla dodicesima sezione dell'Atto, secondo cui qualsiasi nuovo *stage-play* (o qualsiasi brano nuovo da includersi in un lavoro già autorizzato) da mettere in scena dietro compenso dev'essere sottoposto all'approvazione del Lord Ciambellano o di un suo delegato almeno sette giorni prima della rappresentazione.³⁴ Tuttavia, per quanto il potere delle autorità possa sembrare aumentato, lo sforzo dei legislatori risulta ancora insufficiente. Ad esempio, non si tiene conto della possibilità che il numero dei teatri possa crescere al punto da rendere inefficace l'opera del censore anche nel controllo testuale, come poi accade. Già prima del *Theatres Act* è evidente che il numero delle licenze richieste tende a incrementare, tanto da rag-

University Press, 2000, pp. 10-78.

³² Cfr. Joseph DONOHUE, *Burletta and the Early Nineteenth Century Theatre*, cit.; Joseph DONOHUE, *Theatre in the Age of Kean*, Oxford, Blackwell, 1975, pp. 45-50; Percy FITZGERALD, *A New History of the English Stage: from the Restoration to the Liberty of the Theatres, in Connection with the Patent Houses*, in 2 voll., London, Tinsley Brothers, 1882, vol. II, pp. 400-401.

³³ *Theatres Act*, op. cit., p. 683.

³⁴ Cfr. *ibid.*, p. 680.

giungere le ottantasette unità nel 1849.³⁵ È chiaro che con un numero così consistente di teatri il compito del censore diventa particolarmente difficile. Uno dei problemi maggiori è quello di evitare la messa in scena di testi che non hanno mai passato il controllo censorio; appunto per porvi rimedio, almeno parzialmente, nel 1846 viene stabilito l'obbligo, per tutti i teatri, di sottoporre alle autorità il programma dettagliato delle serate, con tutte le variazioni. Anche questo provvedimento, però, risulta carente: non solo manca la possibilità, come si è già osservato, di controllare il dramma recitato,³⁶ ma nascono e si sviluppano altre forme spettacolari (in particolare, ma non solo, gli spettacoli da Music Hall), non contemplate nell'atto legislativo nel 1843 per il semplice fatto che all'epoca ancora non esistono (o sono solo in forma embrionale).³⁷ Proprio queste forme andranno a colmare il vuoto lasciato da tutti i generi di intrattenimento che, essendo ora sottoposti a censura, non possono godere della libertà posseduta prima del 1843.

35 Cfr. *A Handy-Book on the Drama and Music [...]*, cit., p. 55.

36 Cfr. John Russell STEPHENS, *op. cit.*, pp 15-16. Come già tra Sette e Ottocento, in provincia il controllo risulta anche più difficile, data la distanza fisica dagli organi di controllo; ancora negli anni Novanta dell'Ottocento viene emanata una circolare per ricordare che i testi devono essere sottoposti alle autorità prima di essere rappresentati. Cfr. *ibid.*, p. 16.

37 La precarietà della situazione viene sottolineata anche nel rapporto della Commissione Parlamentare sui Locali Pubblici del 1854. Cfr. *Report from the Select Committee on Public Houses Together with the Proceedings of the Committee, Minutes of Evidence, Appendix and Index*, in *Reports, Committees, House of Commons Sessional Papers*, London, 1854, vol. XIV, pp. xxiv-xxv.