

ROMANTICISMI



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

*Il Marino Faliero di Casimir Delavigne
e la censura*

Franco Piva

ANNO III - 2018

IL MARINO FALIERO DI CASIMIR DELAVIGNE E LA CENSURA

Franco PIVA (*Università degli Studi di Verona*)
franco.piva@univr.it

RIASSUNTO: Il *Marino Faliero* di Casimir Delavigne illustra bene le difficoltà in cui un'opera di teatro poteva imbattersi ancora negli ultimi anni della Restaurazione. Accolta «par acclamation» dalla Comédie-Française, *Marino Faliero* si scontrò dapprima con la politica di apertura alla «nouvelle école» romantica voluta da Taylor, poi con l'impossibilità, almeno teorica, di un teatro minore come la Porte Saint-Martin di rappresentare una tragedia in versi quale l'opera in realtà era, infine con una censura che ne avrebbe impedito la rappresentazione, senza il probabile intervento personale di Martignac, il capo del governo dell'epoca, che vide in Casimir Delavigne un prezioso alleato nella politica moderatamente liberale da lui perseguita.

ABSTRACT: Casimir Delavigne's *Marino Faliero* clearly shows what sort of difficulties a theatrical work could still encounter during the final years of the Restoration period. Although it was initially accepted «par acclamation» by the Comédie Française, it clashed with the policy of openness towards the Romantic «nouvelle école» envisaged by Taylor ; moreover it was impossible, at least in theory, for a minor theatre such as La Porte Saint-Martin to put on a production of a work that was practically in verse. Finally, it encountered opposition from the Censorship that would have prevented its performance, but for the likely personal intervention of Martignac, who was at that time Prime minister and who saw in Delavigne an invaluable ally in the pursuit of a liberal policy.

PAROLE CHIAVE: Casimir Delavigne, *Marino Faliero*, censura, Restaurazione, teatro romantico

KEY WORDS : Casimir Delavigne, *Marino Faliero*, censorship, Bourbon Restoration, romantic theatre

IL MARINO FALIERO DI CASIMIR DELAVIGNE E LA CENSURA

Franco PIVA (*Università degli Studi di Verona*)
franco.piva@univr.it

Nell'immaginario del Francese colto l'istituto della censura è legato molto spesso al teatro romantico; a causa soprattutto delle violente reazioni che l'attività degli uomini preposti all'esame dei testi teatrali destinati alla rappresentazione, provocò nello scrittore più rappresentativo del romanticismo francese, vale a dire in Victor Hugo, fin dai tempi in cui egli sottopose all'attenzione dei censori dapprima *Marion de Lorme*, poi *Hernani*, vittime entrambe, a suo dire, di una censura tanto ottusa nella sostanza quanto arrogante nella forma, e che lo portarono, all'inizio di gennaio del 1830 a scrivere al conte di Montbel,¹ il ministro degli interni, dal quale la censura dipendeva, una lettera molto dura, che era un vero e proprio atto di accusa nei riguardi di quell'istituzione, almeno come essa era stata esercitata nei confronti delle sue opere. Dopo aver denunciato i soprusi che i censori del suo predecessore, il conte di Labourdonnaye, avevano fatto subire, a suo dire senza giustificato motivo, alle sue opere, la lettera conteneva infatti una frase che, ripresa qualche mese dopo e resa pubblica dall'influente «*Journal des débats*», era destinata a diventare celebre : «*La censure est mon ennemie politique ; la censure est mon ennemie littéraire [...] j'accuse la censure*».²

La censura, nella persona in particolare di Charles Briffaut,³ non era

- 1 Sindaco di Tolosa, membro della commissione incaricata di esaminare il progetto di legge sulla stampa periodica, Guillaume-Isidore, comte de Montbel (Tolosa 1787 - Frohsdorf, Austria 1861) fece parte del governo Polignac, dapprima come ministro degli affari ecclesiastici e della pubblica istruzione, poi (a partire dal 18 novembre 1829) come ministro degli interni, infine (a partire dal 19 maggio 1830) come ministro delle finanze. A questo titolo confermò le famose *Ordonnances* di Saint-Cloud, destinate a porre fine non soltanto al governo presieduto da Polignac ma anche al regno di Carlo X.
- 2 Cfr. Victor HUGO, *Œuvres complètes*. Édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin, Paris, Le Club français du livre, t. III, 1970, p. 1272 : «Lettre au comte de Montbel», datata 3 gennaio 1830 e «*Journal des débats*» del 24 febbraio 1830, p. 3.
- 3 Prima di diventare censore reale, Charles Briffaut (o Brifaut, come lo si ortografa di preferenza ora) percorse un'onesta carriera di scrittore teatrale, che lo portò a sedere

stata in effetti tenera nei riguardi di Victor Hugo, che aveva in effetti qualche motivo per lamentarsi del suo operato. La rappresentazione di *Marion de Lorme* era stata dapprima ritardata dagli *atermoiements* dal visconte di Martignac,⁴ che non aveva nascosto le sue perplessità di fronte al modo nel quale Hugo aveva rappresentato Luigi XIII, un antenato del monarca allora regnante, poi definitivamente proibita dal conte di La Bourdonnaye, che ai primi di agosto del 1829 gli era succeduto nel ruolo di ministro degli interni, a seguito di quella specie di colpo di stato che portò al potere l'autoritario conte di Polignac. *Hernani*, dopo essere passato senza troppe difficoltà al vaglio della censura, era stato anch'esso trattenuto a lungo negli uffici del ministero diretto da La Bourdonnaye, i cui funzionari, più ligi dei censori, avevano chiesto a Hugo di apportare al testo dei tagli, che l'autore tentò fino all'ultimo di evitare perché, a suo dire, avrebbero compromesso il senso stesso della *pièce*.⁵ Tutto quanto era stato fatto a *Marion de Lorme* e a *Hernani* era certamente grave, però Hugo non fu né il primo, né l'unico scrittore di teatro a subire l'azione repressiva della censura e della politica francese all'epoca della Restaurazione ; anche sotto il governo per molti versi liberale di Martignac. Se le incertezze di quest'ultimo erano state all'origine del rifiuto che, qualche giorno dopo, La Bourdonnaye oppose alla rappresentazione di *Marion de Lorme*, quello stesso ministro non aveva, tanto per fare un esempio, dato il suo assenso, qualche tempo prima, alla rappresentazione di *Junius Brutus*, una tragedia vecchia di più di vent'anni, che l'onorato accademico Guillaume-Stanislas Andrieux aveva sottoposto, come Hugo aveva fatto con il quarto atto di *Marion de Lorme*, all'attenzione di Martignac nella speranza che l'opera potesse essere finalmente rappresentata : a causa, aveva precisato il ministro, d'«une douzaine de vers qu'il était [a suo avviso] impossible de dire à la scène».⁶ Basta, del

tra gli Immortali. Per un momento vicino alla «Muse française», se ne allontanò presto per diventare uno dei più strenui difensori del classicismo.

- 4 Jean-Baptiste Gaye, visconte di Martignac, fu nominato ministro degli interni e, di fatto, capo del governo all'inizio del 1828, dopo che Villèle, perse le elezioni, era stato costretto a dimettersi. Moderato, fu invisato sia ai liberali che alla destra realista, la quale finì per costringerlo alle dimissioni. A presiedere il nuovo governo fu chiamato il conte di Polignac, mentre al ministero degli interni gli succedette il conte de La Bourdonnaye, ultrarealista e favorevole al «parti-prêtre».
- 5 Cfr. Victor HUGO, *Œuvres complètes*, cit., t. III, p. 1268 : «Lettre à M. de La Bourdonnaye», datata 6 novembre 1829.
- 6 Cfr. *Lucius Junius Brutus*, tragédie en cinq actes, par Guillaume-Stanislas ANDRIEUX, membre de l'Institut, secrétaire de l'Académie Française et professeur

resto, scorrere il libro che Odile Krakovitch ha consacrato alle «pièces de théâtre soumises à la censure de 1800 à 1830», per rendersi conto che prima che su quelle di Victor Hugo, la censura aveva esercitato la sua azione, e talvolta in maniera assai più pesante, su decine e decine di altre *pièces* che, a causa di quegli interventi, non furono mai rappresentate o lo furono a prezzo di tagli ed interventi ben più consistenti e dolorosi di quelli imposti all'autore di *Hernani*.⁷

Al tempo della Restaurazione, la censura era così intimamente connessa con l'attività teatrale francese, che nessuno, o quasi, aveva osato o creduto opportuno metterla in discussione. Odile Krakovitch, nello studio che abbiamo appena citato, osserva che se alcuni «hommes de lettres» importanti, quali Lacretelle et Villemain, lottarono coraggiosamente, in quegli anni, fino a mettere a rischio la loro carriera, per la libertà di stampa, che il governo di Villèle aveva, ad un certo punto, tentato di abolire, «à aucun moment [questi uomini] n'envisagèrent qu'un même débat pourrait avoir lieu en faveur de la liberté du théâtre» e che «de l'avis de tous», all'epoca, «la censure théâtrale demeurait nécessaire». ⁸ Questo fu, parecchi anni dopo, anche il parere della maggior parte della trentina di personalità, autori di teatro, attori, direttori, critici letterari, ecc., che il Conseil d'État della neonata Seconda Repubblica volle interpellare, nell'autunno del 1849, prima di tentare di varare quella legge sul teatro di cui si era favoleggiato per decenni e di cui il teatro francese aveva, a detta di molti, improrogabile bisogno se voleva ritrovare l'antico splendore e, soprattutto, se voleva essere al passo coi tempi. «La majorité des personnalités invitées, convaincues que l'absence de toute censure préalable est promise de licence

de littérature au Collège de France. Représentée pour la première fois, sur le Théâtre-Français, le 13 septembre 1830, Paris, Madame de Bréville, 1830, p. IX. Concepita nel 1795, unica tragedia di uno scrittore conosciuto piuttosto per le sue commedie, l'opera era rimasta a lungo nei cassetti dell'autore, da dove lui stesso non l'aveva tratta, profondamente modificata, che nel 1828, per sottoporla al giudizio personale di Martignac. Per essere rappresentata, l'opera dovette attendere la momentanea soppressione della censura apportata dalla Rivoluzione del 1830. Su questa rappresentazione e sul significato che le dettero molti suoi contemporanei, ci permettiamo di rinviare al nostro articolo *Un episodio poco noto della battaglia romantica: il Junius Brutus di Guillaume-Stanislas Andrieux*, in «Nuovi Quaderni del CRIER», 1, 2002, pp. 91-113.

7 Odile KRAKOVITCH, *Les Pièces de théâtre soumise à la censure (1800-1830). Inventaire des manuscrits des pièces et des procès-verbaux des censeurs*, Paris, Archives nationales, 1982.

8 *Ibid.*, p. 29.

scandaleuse et de désordre menaçant, se prononcèrent pour son rétablissement», ha fatto notare Gilles Malandain.⁹

Se, come scrisse a metà dell'Ottocento Hallays-Dabot, l'Autorità ha da sempre cercato di esercitare una qualche forma di controllo sull'attività teatrale,¹⁰ e se, di conseguenza, anche l'*Ancien Régime* francese ha, in modi diversi, esercitato questo controllo, gli storici della censura sono concordi nel ritenere che la nascita della censura teatrale francese, intesa come istituto, debba essere fatta risalire all'epoca napoleonica. Fu infatti Napoleone che, pur contrario in linea di principio ad ogni forma di repressione preventiva, giudicò, «à cause de l'influence jugée dangereuse des spectacles», che l'attività teatrale dovesse, invece, essere tenuta sotto stretta sorveglianza, sia riducendo drasticamente il numero delle sale di spettacolo, di cui la legge Le Chapelier del 1791 aveva favorito il fiorire, sia instaurando un attento controllo preventivo dei testi destinati ad esservi rappresentati.¹¹ Questo era il senso del decreto imperiale dell'8 giugno 1806, e più specificatamente del suo articolo 14, il quale disponeva che «aucune pièce ne pourr[ait] être jouée sans l'autorisation du ministre de la police générale». ¹² La Restaurazione si guardò poi bene dall'abolire una disposizione che le consentiva di esercitare una stretta sorveglianza su un settore così delicato dell'attività culturale quale è, da sempre, il teatro. Una sorveglianza che fu esercitata in forme più o meno rigide a seconda

9 Gilles MALANDAIN, *Quel théâtre pour la République? Victor Hugo et ses pairs devant le Conseil d'État en 1849*, «Société & Représentations», 11, février 2001, pp. 205-227.

10 Cfr. Victor HALLAYS-DABOT, *Histoire de la censure théâtrale en France*, Paris, Dentu, 1862, p. 2 : «Si l'on jette un coup d'œil sur les temps anciens, on voit le théâtre, dès ses premiers pas, en lutte avec l'autorité, qui veut le renfermer dans les limites d'une sage liberté», fece osservare lo storico della censura, con una frase nella quale la parola importante è rappresentata dall'aggettivo.

11 Cfr. Odile KRAKOVITCH, *Une seule et même répression pour le théâtre et la presse au XIXe siècle?*, «Médias 19» [En ligne], dans Olivier BARA et Marie-Ève THÉRENTY (dir.), *Presse et scène au XIXe siècle*, mis à jour le : 05/03/2013, URL : <http://www.medias19.org/docannexe/file/2948/krakovitch.pdf>, par. 3.

12 Cfr. «Décret du 8 juin 1806 concernant les théâtres», in *Traité de la législation des théâtres ou Exposé complet et méthodique des lois et de la jurisprudence relativement aux théâtres et spectacles publics [...]*, par M. [Auguste] Vivien, avocat à la Cour royale, et M. Edmond Blanc, avocat aux conseils du Roi et à la Cour de cassation, Paris, Brissot-Thivars, Éditeur, rue de l'abbaye, n° 14 et Mme Charles Béchet, Libraire, quai des Augustins, n° 59, 1830, pp. 360-361. Dopo la caduta in disgrazia di Fouché, l'onnipotente capo della polizia di Napoleone, il controllo sui teatri passò al ministro degli interni.

dei governi che via via si succedettero: abbastanza moderato sotto il governo di Decazes, estremamente rigoroso sotto quello di Villèle, di nuovo moderato sotto quello di Martignac, il controllo dei testi teatrali si fece nuovamente molto attento, negli ultimi anni della Restaurazione, sotto il governo di Polignac.

Che emanasse dal ministero della polizia o da quello degli interni, il compito principale della censura era però sempre lo stesso: fare in modo che i testi destinati alla rappresentazione non contenessero nulla che potesse mettere in qualche modo in discussione il Potere costituito e, seppure in misura minore, quelli che, all'epoca, si chiamavano la Religione e i Buoni Costumi. In linea di principio, la censura non avrebbe, invece, dovuto entrare nel merito letterario dell'opera. «La censure, en principe, n'a pas à s'occuper des débats littéraires qui agitent les esprits» scrisse, a questo proposito, Hallays-Dabot nella sua *Histoire de la censure en France* che è, nello stesso tempo, anche una sorta di manuale per il corretto uso della censura, composto da un uomo che quella funzione conosceva molto bene avendola esercitata per tanti anni.¹³ In linea di principio, però, perché lo stesso Hallays-Dabot riconosceva, subito dopo, che «À la fin de la Restauration, les censeurs, partisans déclarés de l'ancienne école, avaient en horreur et regardaient comme une monstruosité l'appareil mélodramatique des pièces modernes. Les échafauds, les cimetières, les empoisonnements, les suicides leur semblaient des tableaux dangereux», precisando che non di rado traevano spunto proprio dalla presenza di questi elementi per esprimere il loro parere negativo alla rappresentazione del testo sottoposto al loro esame.¹⁴

La testimonianza di Hallays-Dabot è interessante anche per un altro motivo: essa ci permette di capire meglio le ragioni, morali quando non decisamente letterarie, che indussero i censori degli ultimi anni della Restaurazione – quelli che a noi interessano qui più da vicino – a condannare con tanta frequenza le opere della cosiddetta «nouvelle école».

13 Victor HALLAYS-DABOT, *Histoire de la censure*, cit., p. 281. Hallays-Dabot fu membro della «Commission chargée de l'examen des ouvrages dramatiques» dal 1850 al 1870.

14 *Ibid.* Odile Krakovitch ha fatto notare, per parte sua, che «le fait marquant de cette courte période de deux ans [1828-1829] fut la position nettement affirmée des censeurs en faveur des classiques contre les romantiques» (cfr. Odile KRAKOVITCH, *Les pièces de théâtre soumises à la censure 1800-1830*, cit., p. 29) e che «en 1829 ils furent littéralement obsédés par l'esprit romantique naissant» (cfr. Odile KRAKOVITCH, *Hugo censuré. La liberté au théâtre au XIX^e siècle*, Paris, Calmann-Lévy, 1985, p. 31).

Con l'avvertenza tuttavia che questa etichetta non si applicava allora solo ad opere, quali *Marion de Lorme* o *Hernani*, che noi oggi definiamo romantiche, ma anche a quelle, ben più numerose e non necessariamente "nuove" o "moderne", che avevano preso al teatro inglese e tedesco tutto quell'armamentario, di gusto, ha precisato Hallays-Dabot, melodrammatico, frequente soprattutto negli spettacoli offerti dal *boulevard*. Fu dapprima in questi teatri, assai più liberi di quelli «subventionnés», che queste novità si erano introdotte, incontrando un successo sempre maggiore, ma esse avevano cominciato, da qualche tempo, a "contaminare" anche le opere, di maggiore ambizione, che puntavano ad essere rappresentate all'Odéon o alla Comédie-Française; quella Comédie-Française che il barone Taylor aveva, agli occhi di molti osservatori, pericolosamente aperto alla «nouvelle école» e alle opere che, proprio in virtù della loro dimensione melodrammatica e spettacolare, gli erano parse, più di quelle della tradizione, atte a richiamare un pubblico che negli ultimi anni si era fatto più rado o che aveva preso sempre più spesso la strada del cosiddetto *boulevard*.¹⁵

Quando si parla di censura non bisogna poi dimenticare che, accanto a quella, diciamo così istituzionale, legata alla volontà dell'Autorità di controllare da vicino l'attività dei teatri, ne esisteva anche un'altra, meno formale certo ma non per questo meno efficace: quella che esercitavano, sulle opere sottoposte alla loro attenzione, i comitati di lettura, oppur i direttori delle diverse sale che, talvolta per ragioni di carattere culturale, talaltra, anzi più spesso, per ragioni legate, banalmente, alla necessità, essenziale per i teatri non sovvenzionati, di fare, come si diceva, "quadrare i conti", preferivano rappresentare una *pièce* piuttosto che un'altra, solo perché, a loro avviso, essa offriva maggiori garanzie di successo e, quindi, incassi più consistenti. Sono due aspetti di una realtà, quella della censura, che occorre avere sempre presenti, in particolare quando si voglia avere un quadro completo dell'azione esercitata dalla censura sulle *pièces* di teatro negli ultimi anni della Restaurazione e si voglia capire meglio le dinamiche sottese all'evoluzione, non sempre facile da seguire, che il teatro fran-

15 Il barone Taylor era stato nominato «commissaire royal près la Comédie-Française» nel 1825. Sulla sua figura e sul ruolo da lui svolto nell'aprire la Maison de Molière alla «nouvelle école», nonché sulle polemiche che questa sua apertura, dettata da convinzione ma anche dalle difficoltà economiche del teatro a lui affidato, ha suscitato nell'opinione pubblica dell'epoca, cfr. Juan PLAZAOLA, *Le Baron Taylor. Portrait d'un homme d'avenir*, Paris, Fondation Taylor, 1989.

cese conobbe, per ragioni endogene ed esogene, negli anni da noi presi in considerazione.¹⁶

Sotto questo aspetto, Casimir Delavigne offre un esempio particolarmente interessante non solo del modo in cui la censura, nell'esercizio della sua funzione di controllo, mescolò volentieri considerazioni di carattere politico a considerazioni di natura più squisitamente letteraria, ma anche del modo in cui le reazioni che alcune delle sue opere provocarono nei comitati di lettura, ebbero importanti riflessi sull'autore e sul suo stesso futuro di drammaturgo. Autore oggi quasi del tutto trascurato, Casimir Delavigne fu, all'epoca della Restaurazione borbonica e dei primi anni della Monarchia di Luglio, uno degli scrittori che tanto il pubblico quanto la critica ebbero nella più grande considerazione. Prima di dedicarsi al teatro, egli si era reso celebre con le sue *Messéniennes*, lunghi componimenti poetici che aveva iniziato a comporre e a far conoscere subito dopo la tragica fine dell'avventura napoleonica e l'umiliante invasione degli eserciti alleati che la seguì, nel tentativo, peraltro perfettamente riuscito, di risollevarne l'umore dei suoi concittadini e di stimolare il loro orgoglio nazionale, che, proprio per questo, avevano fatto di lui, ancora giovanissimo, un vero e proprio «poète national», al quale tutta la Francia, e quella più giovane in particolare, guardava con ammirazione e riconoscenza. Sull'onda di quello straordinario successo, Casimir Delavigne, che nel frattempo, a contatto di maestri quali François-Stanislas Andrieux e Louis-Benoît Picard, aveva maturato solide convinzioni liberali, decise di dedicarsi al teatro, l'arte nobile per eccellenza. Lo fece dapprima con una *pièce*, *Les Vêpres siciliennes*, che, rifiutata dalla Comédie-Française, conobbe, anche per motivi extra-letterari, uno strepitoso successo all'Odéon, il secondo Théâtre-Français. Il successo fu confermato, pochi mesi dopo, dai *Comédiens*, una brillante commedia nella quale lo scrittore denunciava coraggiosamente i difetti della Comédie-Française come struttura e come società, e l'anno seguente, da un'altra tragedia, *Le Paria*, rappresentata sempre all'Odéon, essa pure di impianto classico, ma con alcune interessanti novità sia sul piano formale, con l'introduzione di cori che richiamavano quelli che Racine aveva inserito nelle sue ultime tragedie, sia su quello dell'azione, ambientata nell'esotica India e incentrata sull'imbarazzante, ma per altri versi interessante, figura del paria Idamore.

16 Per avere un quadro abbastanza completo della grave situazione in cui i teatri parigini si trovarono alla fine della Restaurazione, è utile fare riferimento, per esempio, al libro di Jean-Toussaint MERLE, *Du Marasme dramatique en 1829*, Paris, Barba, 1829.

Se tutti questi successi avevano dato a Casimir Delavigne prestigio e fama, e avevano fatto di lui un insostituibile punto di riferimento per la nuova generazione,¹⁷ essi avevano però anche contribuito a fare di lui un sorvegliato speciale della censura; soprattutto dopo che al governo, tutto sommato moderato, di Decazes era subentrato quello, assai più sospettoso ed oculato, di Villèle. «À cause de ses poèmes plus encore que de ses pièces, Casimir Delavigne eut donc à subir, à partir de 1822 et de la nomination de Villèle au gouvernement, un climat de surveillance et de suspicion résolument hostile», ha precisato Odile Krakovitch nel suo intervento al convegno *Casimir Delavigne en son temps*, organizzato nell'ottobre del 2011 a Rouen da Sylvain Ledda e Florence Naugrette.¹⁸ I rapporti dello scrittore con la censura non furono del resto facili neppure negli anni che seguirono quella prima fase della sua carriera. Raccogliendo ed anticipando il succo delle lunghe e pazienti ricerche da lei condotte a tal proposito nelle Archives nationales di Parigi, Odile Krakovitch ha infatti fatto notare in quel suo intervento che i rapporti di Casimir Delavigne con i vari tipi di censura allora esistenti furono tesi anche negli anni seguenti, al punto che questo «dramaturge assuma, porta presque seul, de 1819 à 1829, la révolte contre la répression exercée sur le théâtre, le combat pour la liberté d'expression», precisando che «le poète mena la lutte contre toutes les censures, celle exercée aussi bien par l'État que par les acteurs et les comités de lecture des théâtres officiels».¹⁹

Non è, naturalmente, nostra intenzione ricostruire in queste pagine il complesso rapporto che Casimir Delavigne intrattenne con la censura, o per meglio dire, le censure del suo tempo. Odile Krakovitch l'ha già fat-

17 «Au lendemain de *l'École des Vieillards* [un'opera che lo scrittore compose subito dopo e che conclude questa prima fase della sua carriera], Casimir Delavigne est un homme célèbre que les jeunes poètes sont fiers de consulter», scrisse per esempio in una pagina del bel libro che una sua discendente gli dedicò all'inizio del Novecento (Cfr. Marcelle FAUCHIER-DELAVIGNE, *Casimir Delavigne intime d'après de documents inédits*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1907, p. 82). Cinquant'anni dopo la sua morte, Alphonse Royer, che non gli fu particolarmente favorevole, riconosceva ancora nell'autore di queste prime opere «un chef d'école» (cfr. Alphonse ROYER, *Histoire du théâtre contemporain en France et à l'étranger depuis 1800 jusqu'à 1875*, Paris, Paul Ollendorf, 1879, p. 61).

18 Cfr. Odile KRAKOVITCH, *Casimir Delavigne, réformiste tranquille honni des censeurs*, in *Casimir Delavigne en son temps. Vie culturelle, théâtre, réception*. Actes du Colloque de Rouen 2011, publiés sous la direction de Sylvain Ledda et Florence Naugrette, Paris, Eurédit, 2012, p. 153.

19 *Ibid.*, p. 145.

to, e da par suo, nell'occasione del citato convegno su Casimir Delavigne. Sulla sua scorta, noi vorremmo solo prendere in considerazione, più da vicino di quanto, per ovvie ragioni di tempo e di spazio, non abbia potuto fare l'eminente studiosa d'Oltralpe, il caso di *Marino Faliero*, una delle sue opere più importanti, composta in un momento particolarmente significativo della sua carriera di drammaturgo, per aggiungere qualche ulteriore informazione a quanto Odile Krakovitch ha già detto al riguardo; soprattutto perché l'opera ci pare paradigmatica non solo del rapporto che Casimir Delavigne intrattene con la, o per meglio dire le censure del suo tempo, ma anche, come dicevamo, per l'importanza che queste censure ebbero nell'indirizzare il percorso artistico di un autore che aveva nel suo mirino nientemeno che una riforma del teatro francese capace, nei suoi intendimenti, di portarlo fuori dalle secche o, se si preferisce, dalle paludi nelle quali l'avevano ridotto, a suo avviso ma ad avviso anche di molti suoi contemporanei, le «extravagances» dei «romantiques» non meno del paralizzante immobilismo dei «classiques». ²⁰

Al momento in cui, il 4 febbraio 1829, presentò al «comité de lecture» della Comédie-Française *Marino Faliero*, Casimir Delavigne era, come abbiamo visto, un poeta celebre ed un autore teatrale di successo. Malgrado la cocente delusione iniziale, lo scrittore aveva anche accettato, o deciso di

²⁰ A scanso di equivoci, è bene precisare che per i contemporanei di Casimir Delavigne e di Victor Hugo i «romantiques» erano quelli che «L'Album national» chiamava, all'inizio del 1829, «les hommes rouges de la littérature», vale a dire quei «novateurs extrêmes» che, presi dall'entusiasmo per Schiller e Shakespeare, intendevano «tout détruire» e «substituer leurs productions, ou les copies de leurs productions aux ouvrages anciens et modernes de l'école française» («L'Album national» del 7 febbraio 1829, p. 199), e agivano all'interno di quella che i giornali dell'epoca chiamano la «nouvelle école» o l'«école moderne». Non bisogna confonderli, precisava «L'Album national», con i «novateurs modérés» che, consci, come M^{me} de Staël, che «à une société nouvelle il faut un théâtre nouveau», intendevano «innover avec sagesse» («L'Album national», *art. cit.*, p. 200). I «classiques» designavano invece coloro che, con un certo disprezzo, venivano chiamati i rappresentanti della «littérature de l'Empire» oppure i «classiques stationnaires» («L'Album national» del 7 gennaio 1829, p. 129 e il «Figaro» dell'11 febbraio 1829, p. 2), in altri termini i «survivans de l'Empire et de la première Restauration» («Le Corsaire» del 18 aprile 1829, p. 2) i quali, convinti che «le génie de l'homme est circonscrit», pensavano di doversi fermare là dove i grandi del passato «s'[étaient] arrêtés eux-mêmes» («L'Album national» del 7 gennaio 1829, p. 126), quelli per i quali fare teatro significava «se traîner timidement sur les traces» dei grandi modelli del XVII secolo (*ibid.*, p. 127).

riannodare i rapporti con la Maison de Molière, che rimaneva pur sempre il più prestigioso teatro della capitale francese. Alla fine del 1823, egli vi aveva fatto rappresentare *L'École des vieillards*, una commedia in cinque atti che, grazie anche all'eccellente interpretazione che ne offrirono Talma e M^{lle} Mars, due tra i più prestigiosi attori dell'epoca, l'aveva consacrato come uno scrittore di grandissimo rilievo, destinato a segnare una tappa importante nella storia del teatro francese; al punto che l'Académie Française non aveva potuto esimersi dall'iscriverlo, nonostante la sua ancora giovanissima età, tra i suoi membri.²¹ Quando, il 7 luglio del 1825, fu accolto ufficialmente nel prestigioso consesso, all'epoca composto quasi esclusivamente di «classiques», Casimir Delavigne pronunciò un discorso al quale pochi, allora, prestarono l'attenzione che meritava, e che considerarono di pura *routine*, tanto che quella sua elevazione al rango di *académicien* si tradusse in una sorta di patente di classicismo che gli rimase a lungo appiccicata addosso. Con quel suo discorso Casimir Delavigne, in realtà, non solo rivendicò la sua appartenenza a quella «*génération naissante*» che assai poco aveva da spartire con il consesso di cui pure si onorava di far parte, ma espresse anche la chiara necessità di apportare al teatro francese quella riforma di cui esso aveva grande bisogno e di cui egli stesso sarebbe stato l'artefice.²² Un'esigenza e una riforma che il giovane scrittore aveva quasi sicuramente maturato a contatto dei suoi maestri, Andrieux e Picard, e soprattutto del grande Talma, che aveva conosciuto all'epoca in cui l'attore aveva voluto interpretare il ruolo di Danville nell'*École des vieillards* e con il quale, nei mesi successivi, aveva instaurato un'intensa e proficua conversazione, dalla quale era nata anche l'idea di una tragedia incentrata sulla personalità, forte e complessa nello stesso tempo, di Luigi XI, nella quale agli elementi drammatici si sarebbero mescolati aspetti assai meno nobili. Opera con la quale avrebbe intenzionalmente dato avvio a quella mescolanza di toni che costituirà una delle caratteristiche principali del teatro romantico, ma anche del teatro di Casimir Delavigne. Dopo la morte di Talma e il conseguente momentaneo abbandono del *Louis XI*,

21 Casimir Delavigne fu eletto all'Académie-Française il 24 febbraio 1825 (cfr. «Journal des savans» del febbraio 1825, p. 121). Nato nel 1793, egli aveva poco più di trent'anni!

22 Cfr. *Discours prononcé par M. Casimir Delavigne, le jour de sa réception à l'Académie-Française, suivi de la réponse de M. Auger*, Paris, chez Ladvoat, Libraire de S.A.M. M.^{gr} le duc de Chartres, 1825, p. 19 per la «*génération naissante*», p. 20-23 per la «*réforme du théâtre*» francese che Casimir Delavigne intendeva realizzare, a differenza dei «romantiques», con una «*audace réglée par la raison*».

lo scrittore decise di trasferire quelle sue idee in un'altra opera: quel *Marino Faliero*, di cui ebbe la prima idea a Venezia, quasi al termine del viaggio che compì in Italia tra la fine del 1825 e la fine del 1826, che compose con la calma e l'accuratezza che l'impresa richiedeva una volta rientrato in Francia e che sottopose, come abbiamo ricordato, all'attenzione del «comité de lecture» della Comédie-Française solo all'inizio del 1829. Due giorni dopo lo stesso «comité» non solo accolse *Marino Faliero* «à l'unanimité absolue des voix et par acclamation», è scritto nel *Registre des ouvrages reçus*, dove l'opera appare registrata come una «tragédie en cinq actes et en vers»,²³ ma lasciò anche intravedere o assicurò addirittura allo scrittore che essa sarebbe stata posta immediatamente «à l'étude», atteso che, come informava l'indomani il «Nouveau Journal de Paris», «M. de Chateaubriand a[vait] cédé à son jeune collègue le tour qui lui appartenait pour sa tragédie de *Moïse*».²⁴ La cosa non deve sorprendere; la Comédie-Française era infatti da tempo alla ricerca di opere di successo che le consentissero di aggiustare dei conti che la pur generosa sovvenzione pubblica riusciva a far quadrare con sempre maggiore difficoltà. Nonostante il mezzo passo falso della *Princesse Aurélie*, una commedia che, messa in scena l'anno precedente, aveva inaspettatamente conosciuto un successo piuttosto modesto, Casimir Delavigne continuava ad essere uno scrittore sul quale si poteva fare affidamento. Quello che, invece, sorprende, e non poco, è che tre mesi dopo quella promessa, non solo la *pièce* non era stata ancora rappresentata, ma che non era stata neppure messa «à l'étude».

Cos'era successo? Cos'era successo, soprattutto, di tanto grave da spingere Casimir Delavigne a prendere, ai primi di aprile, la decisione, che a molti parve inaudita, di ritirare *Marino Faliero* dalla Comédie-Française e di trasportarlo alla Porte Saint-Martin, un teatro del cosiddetto *boulevard*, che disponeva, sì, di una sala ampia, ma che godeva, per forza di cose, di un prestigio assai minore? La risposta non è semplice, e gli stessi contemporanei di Delavigne vi si sono un po' persi. Nello scarno biglietto con il quale annunciava al comitato della Comédie-Française la sua decisione, Casimir Delavigne la attribuì agli «obstacles qui s'[étaient] opposés à la distribution [des rôles] de *Marino Faliero*» e a quelli, non meglio precisati, che avrebbero dovuto «en retarder long-temps encore la représentation».²⁵

23 Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, *Registre* n. 450 : *Comité de lecture – Titres des ouvrages reçus*.

24 Cfr. «Nouveau Journal de Paris» del 5 febbraio 1829, p. 1.

25 Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, *Dossier Delavigne*, lettera del 9 aprile

Le ragioni addotte da Casimir Delavigne corrispondono in buona parte al vero. Come scrissero, nei giorni successivi, alcuni giornali, la distribuzione dei ruoli maschili aveva effettivamente posto grossi problemi: le gelosie e i veti incrociati di alcuni attori si erano rivelati ostacoli insormontabili. Nei mesi seguenti diversi attori avrebbero poi usufruito di «congés» che li avrebbero tenuti lontani da Parigi per molto tempo.²⁶ Tutto questo avrebbe causato un ritardo nella rappresentazione della *pièce* che Casimir Delavigne, più che mai impegnato a portare avanti la sua riforma, non poteva assolutamente accettare; tanto più che, nel frattempo, la Comédie-Française aveva messo in scena *l'Henri III et sa cour* del giovane Alexandre Dumas che, contrariamente alle attese degli stessi *comédiens du roi*, l'opera aveva incontrato e stava ancora incontrando un grande successo. Il «drame historique en prose» di Alexandre Dumas era un'opera di quella «école nouvelle» alla quale, da qualche tempo, Taylor guardava con sempre maggiore interesse in quanto pareva poter assicurare alla Maison de Molière quel successo, di pubblico e quindi anche di cassetta, di cui essa aveva, come abbiamo visto, sempre più urgente bisogno. Ma il successo del dramma di Alexandre Dumas, rischiava anche di aprire le porte del Théâtre-Français a quegli «hommes rouges de la littérature», ai quali del resto Dumas orgogliosamente si richiamava, che avrebbero voluto far man bassa della gloriosa tradizione francese del teatro in versi e sostituirla con quella, per lo più in prosa, che proveniva d'Oltretreno e d'Oltremanica. Si trattava di un tipo di teatro che avrebbe messo pericolosamente in discussione la possibilità di realizzare quella riforma, nella quale «l'audace» fosse «régulée par la raison»²⁷ che Casimir Delavigne intendeva attuare egli stesso, e che avrebbe dovuto rinnovare il teatro francese senza buttare a mare la tradizione di cui la Francia andava giustamente orgogliosa.

Alcuni giornali lasciarono intendere che proprio questa era stata la ragione che aveva spinto Casimir Delavigne a ritirare il suo *Marino Faliero* dalla Comédie-Française per trasportarlo nel teatro della Porte Saint-Martin: non tanto l'impossibilità di distribuire i ruoli secondo i suoi intendimenti, bensì la paura di un confronto che rischiava di risolversi a suo sfavore.²⁸ Più che di paura, si è trattato, semmai, a nostro avviso, e ad av-

1829.

26 Cfr. cosa scrisse, per esempio, al riguardo «Le Globe» del 3 giugno 1829, t. VI, p. 349.

27 Cfr. *supra*, n. 22.

28 Cfr. «L'Universel» del 1 giugno che si faceva l'eco di voci sentite all'epoca della decisione presa da Casimir Delavigne, nei paraggi della Comédie-Française.

viso di alcuni autorevoli giornali dell'epoca, di una presa di coscienza, da parte dell'autore, delle mutate condizioni che si erano create nel frattempo e del fatto che la Comédie-Française non era probabilmente più il teatro nel quale la sua riforma poteva trovare la migliore attuazione. Lo fece, per esempio, intendere Jules Janin nel *compte rendu*, peraltro non esente da critiche, scritto per la «Quotidienne», all'indomani della creazione di *Marino Faliero*:

Le drame de M. Delavigne à la Porte Saint-Martin a paru à quelques-uns une innovation importante, à d'autres une grande hardiesse ; aux hommes qui veulent donner une position nouvelle à la littérature, cette défection, à ce qu'on appelle la Comédie Française depuis si long-temps, a paru toute naturelle. Ce vieux Théâtre-Français est tellement au-delà de toute passion vraie, de toute émotion dramatique, M. Lafon, M^{lle} Duchesnois et M. Desmousseaux, sont des types de pitié et de terreur tellement usés, qu'à un poète épris de son œuvre, le choix n'était pas douteux.²⁹

Il critico accreditava Casimir Delavigne di una volontà innovativa, di cui non tutti all'epoca, come abbiamo detto, ma anche dopo, ebbero coscienza, che non poteva realizzarsi in un teatro ormai paralizzato dalla sua stessa immobilità. Il curioso è che tra quelli che non seppero o non vollero cogliere la novità di una *pièce* come *Marino Faliero*, non ci furono solo Lafon, Desmousseaux et M^{lle} Duchesnois, attori legati a una concezione ormai sorpassata del modo di fare e di dire il teatro, ma anche un personaggio sicuramente «d'avenir», come l'ha definito un suo recente biografo, quale il barone Taylor che, nella sua qualità di «commissaire du roi près la Comédie-Française», ebbe un ruolo importante non soltanto nell'indirizzare le scelte culturali di quel teatro, ma anche nel definirne, anno dopo anno, il repertorio. Non sappiamo se Taylor fosse davvero un «romantique», come ha affermato il suo biografo.³⁰ Quello che sappiamo, è che egli era molto amico di Victor Hugo, già all'epoca acerrimo nemico di Casimir Delavigne, e che agli autori della «nouvelle école» egli guardò con molto interesse, come con interesse guardò, in barba alla missione che

29 Cfr. «La Quotidienne» del 1 giugno 1829, p. 2. Lafon, Desmousseaux e M^{lle} Duchesnois erano tra gli attori più rappresentativi della Comédie-Française, soprattutto in ciò che quel teatro aveva di più tradizionale e, per certi versi, di più arcaico. Il loro periodo di maggior successo si situa infatti al tempo dell'Impero e della prima Restaurazione.

30 Juan PLAZAOLA, *Le Baron Taylor*, cit., p. 388.

il «Décret [impérial] sur les théâtres» del 29 luglio 1807, riprendendo e in parte correggendo il «Règlement pour les théâtres» approntato il 25 aprile di quell'anno da Marchandy, il ministro degli interni allora in carica, aveva affidato alla Comédie-Française,³¹ a quel «drame», quando non anche a quel «mélodrame» in prosa che, assai più della tradizionale «tragédie en vers», pareva interessare a un pubblico sempre più attento allo spettacolo e sempre più insofferente nei confronti di un teatro in versi che sembrava avere ormai fatto il suo tempo.³²

Per Taylor, come per una parte degli attori della Comédie-Française, Casimir Delavigne rappresentava evidentemente ancora, nonostante i suoi chiari propositi di riforma, quel teatro del passato di cui il pubblico non voleva più sentir parlare. E non è improbabile che proprio in questa convinzione sia da ricercare la causa principale dell'atteggiamento eccessivamente dilatorio dei *comédiens-français* e della decisione che lo scrittore, esasperato, prese, ad un certo punto, di trasportare la sua opera alla Porte Saint-Martin. È quanto lasciarono, del resto, intendere alcuni giornali dell'epoca. Se il conservatore «*Courrier des théâtres*» si limitò a scrivere che i «comédiens du roi», «selon leur usage antique et fort peu solennel, au lieu de bien s'entendre sur les intérêts positifs de l'entreprise, et ne voir que cela dans les grandes circonstances, [...] s'[étaient] encore divisés sur l'affaire de *Faliero*», precisando che «les uns voulaient le garder», mentre «les autres se montraient indifférents sur son départ»,³³ il liberale «*Gil Blas*» denunciò apertamente, in quello stesso giorno, «la manière inconvenante avec laquelle plusieurs [comédiens du roi] avaient répondu à M. de Lavigne lorsque cet académicien avait demandé la mise à l'étude de sa

31 Quel «Décret» non soltanto aveva definito il numero dei teatri che avrebbero potuto esercitare la loro attività nella Capitale, ma aveva altresì assegnato a ciascun teatro il genere di opere che avrebbe dovuto rappresentare. Alla Comédie-Française era stato attribuito il «privilège», cioè il diritto esclusivo, di rappresentare la tragedia in versi e la «haute comédie». Cfr. il testo del «Décret sur les théâtres» in *Traité de la législation des théâtres*, cit., p. 369-371, mentre il testo del «Règlement» si trova in *ibid.*, alle pp. 362-369.

32 Sul sempre maggiore interesse del pubblico dell'epoca per lo «spettacolare» cfr., per esempio, i contributi raccolti da Olivier Bara nel quarto numero di «*Orages*». (Cfr. Olivier BARA (éd.), *Boulevard du crime. Le temps des spectacles oculaires*, «*Orages. Littérature et culture, 1760-1830*», 4, mars 2005. Sul ruolo che «drame» e «mélodrame» ebbero nel preparare la cosiddetta «rivoluzione romantica», cfr. invece Marie-Pierre LE HIR, *Le Romantisme aux enchères. Ducange, Pixérecourt, Hugo*, Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1992.

33 Cfr. il «*Courrier des théâtres*» del 10 aprile 1829, p. 3.

tragédie». «Nous ne voulons pas de pièces en vers», gli avrebbero detto quegli attori, lasciando chiaramente intendere, sulla falsariga di quanto Taylor andava loro predicando da tempo, che la salvezza della Comédie-Française sarebbe venuta dalle opere in prosa della «nouvelle école», come l'*Henri III et sa cour*, di cui essi non avevano alcuna intenzione di interrompere la brillante carriera per far posto ad un'opera che, ai loro occhi, rappresentava il vecchio repertorio classico.³⁴

Se quello che lasciarono intendere questi due giornali così diversi tra di loro corrisponde al vero, e noi non abbiamo alcun serio motivo per dubitarne, non possiamo non individuare nell'atteggiamento degli attori della Comédie-Française, o di una parte di loro, un chiaro gesto di censura, di natura in qualche modo letteraria, nei riguardi di Casimir Delavigne, che proprio per questo fu indotto a rivedere quantomeno la strategia alla quale ricorrere per realizzare il suo progetto di riforma e, in una prospettiva più ampia, anche la sua carriera di drammaturgo. Da quanto abbiamo detto sin qui, appare infatti chiaro che la rappresentazione di *Marino Faliero* venne dapprima rinviata, poi, di fatto, rifiutata essenzialmente perché, agli occhi di Taylor e dei «comédiens» più sensibili alla politica culturale che il «commissaire du roi» intendeva imporre alla Comédie-Française, essa apparteneva ad un genere, quello della tragedia in versi, che, a loro avviso e ad avviso di molti al loro tempo, non rispondeva più ai gusti del pubblico³⁵. Agli occhi di Casimir Delavigne, il successo di *Henri III et sa cour* e la preferenza che gli attori della Maison de Molière erano parsi accordare al dramma di Alexandre Dumas, rischiavano, invece, non solo di rinviare troppo la «mise à l'étude» e conseguentemente la creazione dell'opera, ma anche di compromettere la realizzazione di quella riforma di cui quello stesso teatro aveva, agli occhi di molti, sempre più bisogno e che Casimir Delavigne intendeva iniziare proprio con *Marino Faliero*. Abbracciando la politica di apertura alle opere degli «hommes rouges de la littérature» instaurata da Taylor, la Comédie-Française pareva volersi incamminare su

34 Cfr. il «Gil Blas» del 10 aprile 1829, p. 3.

35 Taylor e gli attori della Comédie-Française non erano infatti i soli a nutrire questo sentimento. Commentando la decisione di Casimir Delavigne di affidare la sua *pièce* alla Porte Saint-Martin, una decisione che il giornale non aveva per nulla approvato, «La Semaine» scriveva, per esempio: «M^{me} Dorval et Frédéric ont certainement un très-grand talent [...] ; mais auront-ils le talent de faire aimer ce que personne n'aime ? Pourront-ils faire supporter ce que personne ne veut plus, la tragédie d'abord, et ensuite la versification dans nos ouvrages dramatiques ?» (cfr. «La Semaine» del 12 aprile 1829, p. 2).

una strada diversa da quella che intendeva proporre Casimir Delavigne ; una strada, oltretutto, che, anziché portare il teatro francese fuori dalle secche nelle quali era finito, rischiava, a suo avviso, di rovinarlo del tutto, snaturandone la funzione che la tradizione le aveva attribuito e che Napoleone aveva confermato nel 1807. Se non voleva rinunciare al suo progetto, se non voleva che la Comédie-Française perdesse del tutto la sua identità, l'autore di *Marino Faliero* non solo non doveva subire passivamente l'atteggiamento dilatorio degli attori della rue Richelieu, ma per realizzare il suo progetto di riforma, doveva rivolgersi a un altro teatro, e ad altri attori, disposti ed in grado, più di quelli della Maison de Molière, di dar corpo alle sue idee. È verosimilmente in questo contesto, di rifiuto e di forzato ripensamento insieme, che Casimir Delavigne maturò l'idea di ritirare la sua opera dalla Comédie-Française e di affidarne la creazione al teatro della Porte Saint-Martin.

Fu peraltro una scelta in qualche modo obbligata, vista l'indisponibilità dell'Odéon, che la poco oculata gestione dei suoi ultimi direttori aveva costretto nuovamente alla chiusura.³⁶ La Porte Saint-Martin era, d'altra parte, quello dei teatri parigini allora in funzione che offriva a Casimir Delavigne le condizioni migliori per cercare di realizzare il suo progetto. Costruito in tutta fretta nel 1782 per «abriter» l'Opéra, la cui sede era andata a fuoco l'anno precedente, l'edificio aveva conosciuto varie traversie, prima che i nuovi proprietari ottenessero da Luigi XVIII l'autorizzazione ad installarvi il teatro che prese il nome dalla porta di Parigi accanto alla quale l'edificio si trovava. L'autorizzazione era stata concessa a patto che il nuovo teatro sottostesse alle regole, quindi al repertorio, che Napoleone aveva indicato, per il teatro che l'aveva preceduto, nel decreto del 1807: secondo quelle regole, il nuovo teatro poteva rappresentare solo opere in prosa: drammi, melodrammi, *vaudevilles* o piccole commedie. Sotto la guida di direttori abili e capaci, il teatro della Porte Saint-Martin aveva però saputo imporsi abbastanza presto all'attenzione dei Parigini, soprattutto dopo che, nel 1827, ne era diventato direttore il barone di Mongenet, un personaggio di cui a tutt'oggi sappiamo molto poco, ma che operò fin dall'inizio allo scopo di fare della Porte Saint-Martin, che negli ultimi tempi era un po' scaduta, un teatro in grado di competere non solo con gli altri teatri del *boulevard*, ma anche con quelli sovvenzionati, vale a dire con l'Odéon e

36 Cfr. Paul POREL et Georges MONVAL, *L'Odéon. Histoire administrative, anecdotique et littéraire de Second Théâtre-Français, 1818-1853*, Paris, Alphonse Lemerre, 1882, t. II, p. 118.

la stessa Comédie-Française. Il sogno, non troppo segreto, del barone di Mongenet era di fare del teatro da lui diretto il secondo Théâtre Français, in sostituzione del sempre più pericolante Odéon, di cui egli cercò anzi, a più riprese, senza tuttavia mai riuscirci, di ottenere la direzione con l'intento di unirlo a quello della Porte Saint-Martin, per farne un teatro, nel quale gli spettacoli del *boulevard* e le opere della migliore tradizione letteraria francese potessero alternarsi, per offrire al pubblico parigino quella varietà di spettacoli di cui quello stesso pubblico si mostrava sempre più ghiotto. In attesa di poter realizzare questo suo progetto, Mongenet, avvalendosi della preziosa collaborazione di uno scrittore a suo modo geniale, quale Victor Ducange, autore di alcuni dei *drammes* che riscossero maggior successo in quel teatro negli anni 1827-1829³⁷, di un *metteur en scène* di talento quale Jouslin de Lasalle e di due attori d'eccezione, quali Marie Dorval e Frédéric Lemaître, destinati a diventare presto due icone del teatro romantico, aveva cercato di alzare quanto più fosse possibile il livello qualitativo del teatro della Porte Saint-Martin, frequentato non solo dai «boutiquiers» del quartiere, come con disprezzo, ma anche con una punta di invidia, gli attori della rue Richelieu chiamavano gli spettatori più abituali di quel teatro, ma anche, e sempre più, dalla parte più giovane e culturalmente aperta della nobiltà e, soprattutto, da quanti vedevano nella Porte Saint-Martin il teatro del futuro.

La scelta di Casimir Delavigne fu, quindi, anche una scelta coraggiosa e, per molti versi, controcorrente: una sorta di scommessa, che lo scrittore decise di accettare dopo averne, ad ogni modo, ben valutato, assieme ai suoi amici, i pro e i contro. Una scelta che molti considerarono avventata, e destinata a un sicuro fallimento e che altri giudicarono come una fuga, come un tentativo di sottrarsi a un confronto, quello col *drame* di Alexandre Dumas, che rischiava di risultare svantaggioso; una scelta nella quale altri videro, invece, la logica conseguenza di quello che era, nel frattempo, successo, e non solo alla Comédie-Française, e di quello che Casimir Delavigne si proponeva di realizzare a favore del teatro francese. Abbiamo già visto cosa pensò, al riguardo, un critico non proprio benevolo nei riguardi dell'autore di *Marino Faliero* come Jules Janin. Léon Pillet, il direttore del «Nouveau Journal de Paris», dichiaratamente progressista, illustrò, nel momento stesso in cui Casimir Delavigne decise di affidare la creazione

37 Da *Trente ans ou la Vie d'un joueur*, che segnò, nel giugno del 1827, il debutto di Frédéric Lemaître alla Porte Saint-Martin, fino a *Sept Heures*, del 1829, passando per *La Fiancée ou Lucie de Lammermoor*, del 1828.

di *Marino Faliero* al teatro della Porte Saint-Martin, quello che, a suo avviso, era il senso vero di quella decisione, in un lungo articolo di cui, per esigenze di spazio, noi daremo solo un breve passaggio, dal quale risulta chiaro che lo scrittore, seguendo «la marche progressive des idées», non faceva in fondo, con quel suo gesto, che seguire la strada che l'opinione pubblica, più avanzata non solo degli attori della Comédie-Française, ma anche di molti giornalisti, gli aveva indicata, lasciando altrettanto chiaramente intravedere nell'autore di *Marino Faliero* uno scrittore decisamente moderno, capace di cogliere le esigenze della nuova società nata dal clima di libertà che la Rivoluzione aveva portato, e di soddisfarne al meglio il gusto, sempre più pronunciato, degli spettatori per la «vérité» del testo ed il «naturel» dell'interpretazione:

Un homme qui suit la marche progressive des idées, qui comprend le public, a dû fonder les espérances d'un vaste succès, d'un avenir tout entier, non pas seulement sur tel ou tel acteur de cette scène, mais sur la tendance générale à la vérité. M. Casimir Delavigne n'a fait que donner de l'action à une opinion déjà émise ; il a cédé à des vœux que peu de personnes oseraient avouer. Il aura l'honneur de cette heureuse impulsion, mais la pensée ne lui appartient pas, elle appartient à l'époque.³⁸

Un ostacolo, e di taglia, sembrava tuttavia opporsi alla realizzazione di quel progetto. Il decreto napoleonico del 1807, che attribuiva alla Porte Saint-Martin la facoltà di rappresentare opere in prosa, le faceva però anche, e nel modo in teoria più assoluto, divieto di mettere in scena opere in versi, il «privilège», cioè il diritto di rappresentare opere di questo tipo, ed in particolare tragedie, essendo riservato esclusivamente alla Comédie-Française e, in subordine, all'Odéon. Ora, *Marino Faliero* era una «tragédie en cinq actes et en vers»: come tale era stata, si ricorderà, iscritta nel *Registre des ouvrages reçus* della Comédie-Française, e come tale era stata trattata, nei giorni successivi, dai giornali che salutano con interesse il ritorno alle scene di Casimir Delavigne. In quanto «tragédie en vers», *Marino Faliero* non avrebbe quindi potuto né dovuto essere rappresentata sulle «planches roturières» della Porte Saint-Martin. *Qu'à cela ne tienne !* Se non potrà esserlo come «tragédie», lo sarà come «mélodrame». È in effetti con questo titolo che il barone di Mongenet ricevette l'opera il 6 aprile del 1829 ed è con questo titolo che essa fu inviata,

38 Cfr. «Nouveau Journal de Paris» del 10 aprile 1829, p. 2.

pochi giorni dopo, alla censura.³⁹ Essendo difficile ipotizzare che nel poco tempo intercorso, a quanto pare,⁴⁰ tra le prime trattative con il barone di Mongenet e il momento in cui la *pièce* pervenne alla Porte Saint-Martin, Casimir Delavigne abbia potuto apportare al suo testo modifiche tali da giustificare il cambiamento di titolo, ed essendo più verosimile che esso sia rimasto sostanzialmente lo stesso, la disinvoltura con la quale l'autore di *Marino Faliero* agì in questa circostanza risulterebbe incomprensibile, se non si potesse ipotizzare l'intervento di una qualche autorità che non solo rese possibile il passaggio della *pièce* da un teatro all'altro, ma lo facilitò addirittura. L'ipotesi sembra trovare conferma in un documento scoperto alcuni anni orsono da Jean-Claude Yon. Si tratta del *brouillon* di una lettera con la quale un alto funzionario del ministero degli interni, al quale la divisione delle Belle Arti e dei Teatri faceva capo, rispondeva alla richiesta che il visconte Sosthène de Larocheffoucauld, responsabile della suddetta divisione, aveva avanzato, per conto della Comédie-Française, affinché il ministero impedisse alla Porte Saint-Martin di rappresentare l'opera di Casimir Delavigne proprio in virtù del fatto che si trattava di una tragedia, per di più già accolta dalla Comédie-Française:

Il a toujours été difficile de déterminer d'une façon bien fixe le genre des ouvrages réservés aux théâtres royaux et interdits aux théâtres secondaires. Les innovations introduites dans notre système dramatique et auxquelles la Comédie-Française elle-même est loin d'être restée étrangère, rendent aujourd'hui cette limitation bien plus difficile encore. M. Casimir Delavigne en donnant à sa pièce le titre de mélodrame et en y ajoutant pour la représentation les accessoires qui accompagnent ordinairement ce genre d'ouvrages, a donc pu en disposer pour une scène consacrée aux mélodrames.⁴¹

39 Il manoscritto, che fu consegnato alla censura alla metà di aprile del 1829, probabilmente il 14, e che ora è conservato alle Archives nationales di Parigi in un faldone segnato F⁸ 618^B, reca in effetti il titolo: *Marino Faliero. Mélodrame*.

40 Le prime voci di un possibile passaggio della *pièce* alla Porte Saint-Martin cominciarono a trapelare il 5 aprile, alla vigilia stessa del giorno in cui Casimir Delavigne fece pervenire il suo manoscritto al nuovo teatro. È presumibile che i primi contatti con Mongenet, favoriti, a quanto pare, da Jouslin de Lasalle, siano avvenuti nei giorni immediatamente precedenti.

41 Jean-Claude YON, *Le cadre administratif des théâtres autour de 1830*, «Fabula/ Colloques», «Victor Hugo, *Hernani*, *Ruy Blas*», URL : [http : // www.fabula.org/colloques/document_1121. php.](http://www.fabula.org/colloques/document_1121.php), pagina consultata il 14 aprile 2016. Questa nota, precisava J.-Cl. Yon, è conservata alle Archives nationales, con la segnatura F²¹ 1079, «à l'état de brouillon». Non sappiamo quindi se essa si sia mai trasformata in lettera

Qualcuno, più tardi, ha persino lasciato intendere che l'autorizzazione a far rappresentare *Marino Faliero* alla Porte Saint-Martin, con l'*escamotage* del cambio di genere e l'aggiunta degli «accessoires» tipici dei *mélodrames*, sia venuta proprio da Martignac, ministro degli interni, nonché capo del gabinetto allora in carica. Nella *Notice sur la vie et les ouvrages de Casimir Delavigne*, pubblicata poco dopo la morte dello scrittore nel volume dell'«Annuaire de la Société philotechnique» datato 1845, Alphonse François, che aveva conosciuto molto bene l'autore di *Marino Faliero*, scrisse, per esempio, a tal proposito :

Le Ministre fit un coup d'état littéraire, et ordonna de sa pleine puissance la représentation d'une tragédie sur un théâtre de boulevard. *Mari-no Faliero* reçut de la main du ministre son passeport pour la Porte Saint-Martin [...] Il fallut pourtant faire une concession aux antiques usages du boulevard [...]. Le Doge et le sénat de Venise firent leur entrée au son de la grosse caisse et du chapeau chinois.⁴²

La cosa non pare per nulla impossibile; essa è anzi molto plausibile. Con quel suo gesto di ribellione, Casimir Delavigne realizzava infatti quello che Martignac aveva inserito, l'anno prima, nel proprio programma di governo e che avrebbe già realizzato lui stesso se la forte opposizione della parte più conservatrice del Parlamento non glielo avesse fino ad allora impedito : adeguare, da un lato, la Comédie-Française agli altri teatri parigini, ponendola sotto la responsabilità di un direttore nominato direttamente dal ministero degli interni ; eliminare, dall'altro, i «privilèges» napoleonici, ormai anacronistici e contrari alla necessità di liberalizzare un settore, quello dei teatri, la cui crisi, denunciata da tutti, era stata ed era posta da molti direttamente in relazione coi vincoli stabiliti da Napoleone e fatti propri dalla Restaurazione borbonica.⁴³

e sia stata inviata al «Comité d'administration» della Comédie-Française (nel cui archivio non l'abbiamo tuttavia trovata) o se, più verosimilmente, superata dagli avvenimenti, essa si sia rivelata inutile e sia, quindi, rimasta nella sua primitiva forma di *brouillon*.

⁴² Alphonse FRANÇOIS, *Notice sur la vie et les ouvrages de Casimir Delavigne*, «Annuaire de la Société philotechnique», t. VII, Travaux de l'année 1845, Paris, Dauvin et Fontaine, 1846, p. 155. La «Notice» era stata letta nel corso della «séance publique» della Société philotechnique che ebbe luogo il 21 dicembre 1845, a due anni esatti dalla morte dello scrittore.

⁴³ Cfr., ad esempio, quanto scrissero, al riguardo, il «Diogène» del 27 e del 30 agosto

Presentò, probabilmente non a caso, la decisione di Casimir Delavigne in questo senso, il «*Messenger des Chambres*», un organo di stampa molto vicino al primo ministro, che l'aveva fondato, alcuni anni prima, per sostenere la propria azione politica. Alla notizia, ormai certa, che *Marino Faliero* avrebbe abbandonato la Comédie-Française per passare alla Porte Saint-Martin, il giornale pubblicò una nota tanto breve quanto chiara sul senso che a quella decisione doveva essere attribuito e sul sostanziale assenso che ad essa aveva dato il ministero competente :

Il est certain que M. Casimir Delavigne va faire jouer au théâtre de la Porte Saint-Martin *Marino Faliero*, mélodrame en cinq actes et en cinq tableaux. Ce fait n'est pas seulement une nouveauté littéraire, c'est un événement de la plus haute importance qui porte le coup le plus funeste à la société de la Comédie-Française, et qui ne peut manquer de hâter l'abolition des privilèges pour les entreprises théâtrales.⁴⁴

La posizione presa dal ministero degli interni nell'*affaire* del passaggio di *Marino Faliero* dalla rue Richelieu alla Porte Saint-Martin, ci aiuta a capire meglio l'atteggiamento, quantomeno strabico, assunto, nei giorni seguenti, dalla censura. Dell'attività esercitata dai censori sulla *pièce* di Casimir Delavigne ci sono rimaste tre testimonianze: la prima è rappresentata dal manoscritto dell'opera; le altre due sono costituite da due «*rapports de censure*», uno breve e sintetico, che reca la data del 24 aprile, l'altro molto più lungo e dettagliato, che, sulla prima pagina, reca solo l'indicazione, apposta probabilmente più tardi, del 1829.⁴⁵ Nessuno dei due «*rapports*»

1828, rispettivamente p. 2 e 3, il «*Figaro*» del 29 ottobre 1829, p. 1 e il «*Mercure du dix-neuvième siècle*» del novembre 1828, t. 22, pp. 612-620.

⁴⁴ Cfr. il «*Messenger des Chambres*» del 7 aprile 1829, p. 1. Da notare che fin da questa data, il giornale definì *Marino Faliero* nel modo («*Marino Faliero*, mélodrame en vers et en cinq tableaux») in cui esso fu indicato da Briffaut nel suo «*rapport de censure*»; lo stesso che apparve, molti giorni dopo, sull'*affiche*. È il titolo con il quale l'Autorità intese, nei giorni precedenti quello in cui Casimir Delavigne l'aveva inviato a Mongenet, farlo meglio passare sulla scena della Porte Saint-Martin?

⁴⁵ Il primo è conservato, sempre alle Archives nationales, in un faldone segnato: F²¹ 975 (nel quale sono conservati quasi tutti i «*rapports*» relativi a *pièces* rappresentate alla Porte Saint-Martin), il secondo in un faldone segnato: AJ³ 1050, costituito tardivamente (ci ha spiegato Odile Krakovitch) e contenente «*rapports*» relativi a «*pièces produites durant les dernières années de la restauration [...] surtout au Théâtre Français*» (lettera del 5 ottobre 2016). È curioso notare come, accanto al titolo con il quale Briffaut indica l'opera su cui formula il suo giudizio, figuri, tra parentesi, l'indicazione dell'autore (Casimir Delavigne). In teoria, l'opera avrebbe

è firmato, ma Odile Krakovitch, che per prima li ha esaminati da vicino, li ha attribuiti, il primo a Jean-Louis Laya, il secondo a Charles Briffaut, due dei censori che componevano la «Commission chargée d'examiner les ouvrages dramatiques» che Martignac aveva istituito pochi mesi prima.⁴⁶

La prima cosa che merita di essere sottolineata, al riguardo di questi due «rapports», è che essi sono stati concepiti e redatti in maniera e con finalità del tutto diverse. Quello di Laya si presenta come una rapida analisi storico-letteraria dell'opera sottoposta e termina con un tranquillo *nihil obstat* alla sua rappresentazione:

L'histoire de ce doge est si connue par le demi-échec de Lord Byron et la chute tout entière de M. Gosse, qui l'ont mise au théâtre, le premier à Londres, le second à Paris, qu'il est inutile d'en retracer ici les détails. L'auteur du nouveau mélodrame a suivi quelquefois le plan de ses devanciers, quelquefois il a pris une autre route, mais parti du même point, il arrive au même but. Le plus grand changement qu'il ait fait au sujet, le voici: il a rendu l'épouse de Faliero coupable; et cette conception, qui produit de belles scènes, rend la situation de l'époux très ridicule, car il conspire pour venger l'honneur d'une femme qui l'a perdu, cet honneur. Trahi par elle et par son neveu, il leur témoigne une tendresse et une confiance qui le placent un peu dans le rang des Geronte, mais qu'importe? L'essentiel, c'est que l'ouvrage n'offre rien de répréhensible, et je n'y ai trouvé que peu de mots sur lesquels on puisse appeler l'attention.

L'intento che guida l'altro censore, Charles Briffaut, personaggio «connu pour ses positions aussi bien littéraires que politiques», precisa Odile Krakovitch, che altrove lo definisce un «royaliste» e un «conservateur» impenitente, è invece tutt'altro e risulta chiarissimo fin dall'inizio: a Brif-

dovuto presentarsi, ed essere giudicata come anonima. Nel caso di *Marino Faliero*, il gran parlare che se ne era fatto aveva evidentemente fatto sì che tutti, quindi anche Briffaut, ne conoscessero l'autore!

46 Odile KRAKOVITCH, *Casimir Delavigne, réformateur tranquille*, cit., p. 157. Istituita alla fine del 1828, la «Commission», che faceva parte della «direction des Sciences, Lettres, Beaux-Arts, Journaux et Théâtres», divisione amministrativa del ministero degli interni, era composta, oltre che da Briffaut et da Laya, da altri tre censori: François Chéron, René Alissan de Chazet e François Sauvo. Pur non avendo un incarico specifico, Briffaut era considerato come il «chef du bureau». Cfr. Odile KRAKOVITCH, *Hugo censuré*, cit., pp. 30-31. La composizione della «Commission» comparve per la prima volta nell'*Almanach royal* per l'anno 1829 (cfr. *Almanach royal pour l'an M DCCC XXIX, présenté à Sa Majesté*. Paris, chez A. Guyot et Scribe, 1829, p. 179).

faut preme far sapere al ministro, al quale il suo «rapport» è rivolto, prima di tutto che la *pièce* di Casimir Delavigne è un'opera fallita sotto il profilo artistico, squalificarla quindi dal punto di vista letterario; solo in un secondo momento egli fa astutamente presente al suo superiore che essa è, per di più, un'opera politicamente pericolosa, di cui è quindi opportuno impedire la rappresentazione. Briffaut cerca di dimostrare la fondatezza delle sue riserve attraverso un'analisi molto particolareggiata dell'opera, supportata da numerose citazioni, che noi non ripercorreremo perché Odile Krakovitch l'ha fatto, e molto bene, prima di noi.⁴⁷ Fallimentare dal punto di vista artistico, la *pièce* era, ad avviso del censore, pericolosa tanto dal punto di vista religioso e morale quanto, soprattutto, dal punto di vista politico. Da un lato, essa metteva infatti profondamente in discussione i principi etici sui quali la società francese basava da sempre la sua esistenza ed i suoi valori costitutivi, dall'altro, minava pericolosamente la legittimità di un potere, quello politico, che non soltanto il capo dei congiurati, l'«ebreo» Israel Bertuccio,⁴⁸ ma anche il doge, presentato peraltro come «un vieillard rancuneux et extravagant [...] qui se laisse entraîner comme un sot par un frénétique [Israël Bertuccio] dont tous les moyens se réduisent à faire retentir le mot de *liberté* et promettre le *pillage*», volevano sovvertire, eliminando tutta la nobiltà legittima, per sostituirla con un'altra che, della precedente intendeva riprenderne le abitudini e i supposti difetti. La conclusione alla quale Briffaut perveniva alla fine della sua lunga analisi era quasi scontata:

Après avoir lu et relu avec la plus scrupuleuse attention ce nouvel ouvrage, je me suis convaincu que l'auteur, ayant senti lui-même l'ingratitude et la stérilité de son sujet, avait cru pouvoir le fortifier et le féconder par des sentimens et des idées que non seulement il regarde comme sans danger, mais qu'il juge salutaires et appropriées à ce que l'on appelle l'opinion. Je croirais manquer à ma conscience, si je m'abstenais de déclarer que je suis d'un avis tout à fait contraire. Le peu de citations que j'ai faites, me semblent suffisantes pour prouver que la légitimité, la religion, la noblesse y sont vivement attaquées, que la fidélité et le dévouement y sont signalés comme trahison et lâcheté, que la rébellion s'y montre non seulement justifiée par le succès, mais préconisée et honorée, enfin que cette produc-

47 Odile KRAKOVITCH, *Casimir Delavigne, réformateur tranquille*, cit., pp. 157-161.

48 Odile Krakovitch ha fatto notare che è Briffaut che lo definisce così («juif»), per contrapporlo al «cattolico» Bertram, presentato da Casimir Delavigne come un bigotto pieno di paure, pronto, pur di avere salva la vita, a tradire i suoi amici (Odile KRAKOVITCH, *art. cit.*, p. 159).

tion, dans ses détails comme dans son ensemble, ne peut laisser dans les esprits que des impressions pernicieuses.⁴⁹

Cosa avrebbe potuto e dovuto fare l'Autorità di fronte ad una denuncia così circostanziata, se non proibire la rappresentazione della *pièce* di Casimir Delavigne? È quello che ci si sarebbe aspettati e fu certamente anche quello che Charles Briffaut pensò, o almeno sperò che facesse Martignac, il ministro degli interni, al quale spettava, com'è noto, l'ultima parola. Invece, non solo la rappresentazione di *Marino Faliero* non fu vietata, ma se scorriamo il manoscritto rimasto negli uffici della censura,⁵⁰ ci accorgiamo, non senza sorpresa, che alla *pièce* di Casimir Delavigne l'autorizzazione ad essere rappresentata fu concessa ad un prezzo che, se raffrontato alle richieste avanzate da Briffaut, appare risibile; un prezzo che sembra in linea con le richieste, poco più che formali, del «bonario» Laya piuttosto che con quelle, ampie ed imperiose, del severo Briffaut. A Casimir Delavigne fu infatti richiesto di effettuare tre soli interventi, tutto sommato di assai modesta entità, che l'autore ottenne, oltretutto, in un secondo momento, di non eseguire o di eseguire in modo solo parziale, tale comunque da non toccare la sostanza del testo primitivo. Nel corso del dialogo che, nell'ottava scena del primo atto, ha con il capo dell'Arsenale, venuto a chiedere giustizia per un torto subito da un nobile, Marino Faliero chiede a Israël Bertuccio: «Votre nom?» «Il n'est pas noble» risponde Israël Bertuccio; al che il doge ribatte: «Il vaut mieux peut-être».⁵¹ Briffaut, ritenendo l'osservazione del doge offensiva nei confronti della nobiltà veneziana, aveva chiesto di sopprimerla o di cambiarla. E' quanto Casimir Delavigne fece. Nel testo a stampa, il verso suona infatti così: «FALIERO: Votre nom? ISRAEL: N'est pas noble et c'est un tort. FALIERO: Peut-être»,⁵² ma nel *compte rendu* che il «Nouveau Journal de Paris» pubblicò all'indomani della creazione di *Marino Faliero*, il verso figurava nella for-

49 «Rapport» Briffaut, foglio 4.

50 Dei due manoscritti dell'opera che l'autore o il direttore del teatro che intendeva rappresentarla, inviava alla censura per ottenerne l'autorizzazione, uno era rispedito, dopo l'esame, al mittente, mentre l'altro rimaneva negli uffici della censura per consentire ad essa di verificare che le eventuali modifiche imposte fossero state eseguite. È questo secondo manoscritto che si è salvato dall'incendio che, più tardi, distrusse l'archivio della Porte Saint-Martin, e che dall'ufficio della censura è poi passato nelle Archives nationales, dove è attualmente conservato.

51 Manoscritto, foglio 19.

52 Casimir DELAVIGNE, *Marino Faliero*, cit., p. 45.

ma primitiva; per parte sua il «Journal des débats» informava, una ventina di giorni più tardi, che nella prima o nelle prime rappresentazioni della *pièce* il verso era quello della versione presente nel manoscritto, e che solo in un secondo momento l'autore l'aveva «judicieusement» sostituito con quello che figura nella versione a stampa.⁵³ Casimir Delavigne lo fece su pressione della censura o del malumore che il verso suscitò in una parte del pubblico? Lo fece comunque a partire dalla seconda rappresentazione, se non più tardi.⁵⁴ Nella seconda scena del quinto atto, Israël Bertuccio, prima di essere condotto al patibolo, chiede a Lioni, il capo dei Dieci, cosa ne sia stato di Bertram, il congiurato che, con la sua debolezza di carattere e la sua paura di morire in peccato, ha permesso di scoprire la congiura. Lioni risponde: «Fidèle à son devoir, il a su le remplir», al che Israël ribatte sdegnato: «Oui, comme délateur! Quand doit-on l'anoblir?» Anche in questo caso, i censori, ritenendo la caustica osservazione di Israël Bertuccio offensiva per l'aristocrazia veneziana, accusata di aver acquistato la sua nobiltà con mezzi a volte poco onesti, avevano chiesto a Casimir Delavigne di cambiare il testo primitivo.⁵⁵ Ma il verso appare tale e quale anche nell'edizione dell'opera *censée* riprodurre la «copie du souffleur»⁵⁶; segno ne neppure in questo caso, l'autore di *Marino Faliero* tenne conto del suggerimento dei censori. Nella seconda scena del secondo atto, Lioni, il potente capo dei Dieci, ha con Bertram, un «client» animato da un insopportabile fervore bigotto, uno scambio di batture, nel corso del quale a Bertram che lo assicura che dirà a tutti il bene che ne ha ricevuto, perché «De raconter le bien le ciel nous fait la loi», il nobile, che per lui e la sua bigotteria non prova fundamentalmente che disprezzo, ribatte ironicamente: «Et d'oublier

53 Cfr. «Journal des débats» del 22 giugno 1829, p. 2.

54 «Ne fanno fede, tra gli altri, il «Nouveau Journal de Paris», la «Gazette de France» e il «Démocrite» che nei loro numeri datati rispettivamente 1 giugno e 2 giugno (riferentisi alla seconda o alla terza rappresentazione di *Marino Faliero*), citarono il verso nella nuova versione.

55 Manoscritto, foglio 95

56 Accanto all'edizione che abbiamo citato sopra, Ladvoat pubblicò, con lo stesso titolo e sempre nel 1829, un'edizione destinata ai direttori dei teatri di provincia o stranieri intenzionati a «montare» *Marino Faliero*, dalla quale erano state tolte quelle parti, assai più numerose di quelle imposte dalla censura, che Casimir Delavigne tolse dal testo primitivo dopo le prime rappresentazioni della *pièce*, o per sua scelta o su suggerimento degli spettatori e dei critici che avevano in effetti denunciato alcune «longueurs». Comporta dieci pagine di testo in meno dell'altra! Una copia è conservata alla Bibliothèque de l'Arsenal di Parigi, sotto la segnatura: 8°-BL- 14667.

le mal ; mais tes pareils et toi,/ Les mains jointes, courbés sur vos pieux symboles/ Des pontifes divins vous croyez les paroles:/ Du pouvoir qu'ils n'ont pas ils sont toujours jaloux,/ Et vous ouvrant le ciel, ils le ferment pour nous».⁵⁷ I censori avevano imposto a Casimir Delavigne di «supprimer» quei versi giudicandoli lesivi o quantomeno poco rispettosi della religione cattolica, già posta in una luce assai poco benevola dal personaggio di Bertram. I versi incriminati furono sostituiti dai seguenti: «Et d'oublier le mal; mais tes pareils et toi,/ Vous croyez, tous couverts de vos pieux symboles,/ Répandre impunément le fiel de vos paroles,/ Et, disposant du ciel en possesseurs jaloux,/ Vous l'ouvrez pour vous seuls et le fermez pour nous».⁵⁸ Un po' meno duri dei precedenti, dei primi essi conservavano tuttavia il forte spirito nei confronti di una religione, quella cattolica, dalla quale Casimir Delavigne, come la maggior parte dei liberali francesi dell'epoca, aveva preso le distanze, non fosse che in avversione a quel «parti-prêtre» che tanta parte aveva avuto nel governo reazionario di Villèle.

Com'è possibile spiegare la grande differenza esistente tra le richieste di un censore come Briffaut, che come «chef de bureau» della «Commission chargée d'examiner les ouvrages dramatiques», rappresentava in qualche modo la censura, e la realtà di un testo che fu rappresentato praticamente nello stato in cui esso era stato redatto? È difficile pensare a un contrasto tra i due censori ai quali, e ai quali soltanto a quanto pare, il *Marino Faliero* di Casimir Delavigne era stato sottoposto.⁵⁹ Infatti le condizioni alle quali i due censori autorizzarono la rappresentazione della *pièce* figurano sottoscritte da entrambi i censori, le cui firme appaiono, sulla *page de titre* del manoscritto, sotto quelle stesse condizioni alla data del 24 aprile 1829, la stessa che figura sul «rapport de censure» di Laya. A meno che, su indicazione di Martignac o di un suo funzionario a ciò deputato, non sia stato proprio il «rapport» di quest'ultimo, il cui tenore era stato magari suggerito dal ministro degli interni, ad essere preso in considerazione ai fini dell'autorizzazione, e che a Briffaut non sia rimasto da fare che adeguarsi, accontentandosi delle tre richieste esaminate sopra, probabilmente su una precisa indicazione proveniente, come quella relativa al passaggio da un teatro all'altro, dal ministero competente, se non direttamente da quel Martignac, con il quale Casimir Delavigne era in ottimi rapporti.

Se la nostra ipotesi rispondesse sostanzialmente al vero, la straordinaria

⁵⁷ Manoscritto, foglio 28.

⁵⁸ Casimir DELAVIGNE, *Marino Faliero*, cit., p. 60.

⁵⁹ Per lo meno, non sono stati ritrovati altri «rapports de censure».

generosità usata dall'Autorità nei confronti di un'opera che del tutto innocente in effetti non era, e di cui Briffaut aveva non a torto sottolineato la pericolosità, sarebbe da mettere sul conto dell'importanza che la rappresentazione di una tragedia come *Marino Faliero* su un teatro di *boulevard* costituiva dal punto di vista politico, in perfetta sintonia con l'azione a favore della liberalizzazione dei teatri dai vincoli (leggi: «privilèges») di ascendenza napoleonica che il governo di Martignac intendeva perseguire, piuttosto che su quello della sua supposta debolezza o della sua eccessiva liberalità in fatto di censura teatrale.⁶⁰ Abbiamo già constatato la sua personale rigidità nei riguardi di due opere, pur tanto diverse tra loro, come il *Junius Brutus* di Andrieux e la *Marion de Lorme*, tutto sommato meno critiche, nei riguardi del Potere, e soprattutto di un certo Potere, di quanto non lo fosse il *Marino Faliero* di Casimir Delavigne. Non bisogna, d'altra parte, neppure dimenticare la durezza che la censura di Martignac usò nei riguardi di altre opere. Ne ricordiamo una su tutte. quella *Charlotte Corday*, di Victor Ducange et Anicet Bourgeois, di cui quasi tutti i giornali dell'epoca ricordarono, per deplorarle, le molteplici e dolorose traversie che l'opera dovette subire prima di ottenere il permesso di essere rappresentata: a cominciare dai tagli che gli autori furono via via costretti ad operare sul testo iniziale, fino a snaturarlo, per finire con l'obbligo di cambiare non solo l'epoca in cui l'azione era supposta svolgersi, ma anche il nome dei protagonisti e, quindi, il titolo primitivo in un banale *Sept Heures*.⁶¹ Evocare certi fatti e certi personaggi della Grande Rivoluzione era troppo pericoloso anche sotto un governo moderatamente liberale come quello di Martignac!

⁶⁰ Odile Krakovitch ha fatto notare che se Martignac si mostrò favorevole a una maggiore libertà della stampa, ripristinando le condizioni che Villèle aveva cercato di comprimere, anzi proponendone di più favorevoli, la sorveglianza sui teatri si fece, al contrario, ancora più attenta (cfr. Odile KRAKOVITCH, *Hugo censuré*, cit., p. 32: «La presse fut libérée, mais la censure des spectacles renforcée»).

⁶¹ Sulle traversie che questa *pièce* ebbe con la censura dell'epoca, e sulle ragioni che le fecero nascere, cfr. alcune utili informazioni in Marie-Pierre LE HIR, *Le romantisme aux enchères*, cit., pp. 87-89. Paul Ginisty aveva già attribuito ai pesanti interventi imposti dalla censura il carattere «bizarre et absurde» che la *pièce* aveva assunto alla fine. «En 1829 – spiegava il critico – il paraissait impossible de mettre Marat sur la scène» (cfr. Paul GINISTY, *Le Mélodrame*, Paris, Louis Michaud, 1923, p. 156).