

ROMANTICISMI



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

*Un esempio di censura teatrale preventiva:
Il cittadino di Gand
per la Compagnia Lombarda*

Simona Brunetti

ANNO III - 2018

**UN ESEMPIO DI CENSURA TEATRALE PREVENTIVA:
IL CITTADINO DI GAND
PER LA COMPAGNIA LOMBARDA**

Simona BRUNETTI (*Università degli Studi di Verona*)
simona.brunetti@univr.it

RIASSUNTO: A partire dall'analisi di un testo patriottico, *Le bourgeois de Gand* di Hippolyte Romand (1838), e due sue particolarmente versioni italiane, l'articolo si propone di mettere in luce come, in epoca risorgimentale, per poterlo rappresentare nella penisola italiana si metta in atto una consolidata pratica di adattamento testuale, fondata essenzialmente su un artigianato in bilico tra la completa adesione a ben determinati principi etici, l'appartenenza a una specifica cultura rappresentativa e una sorta di censura cautelativa dovuta alla conoscenza delle istituzioni dominanti.

ABSTRACT: Starting from the analysis of a patriotic drama, *Le bourgeois de Gand* by Hippolyte Romand (1838), and two of its Italian versions, the article intends to highlight how, during the Italian Risorgimento, it is necessary to play out a consolidated practice of textual adaptation, to have it performed on Italian stages. This practice consists in a well-balanced theatrical artisanship between certain ethical principles, a specific representative culture and a kind of preventive censorship due to the knowledge of the dominant institutions.

PAROLE CHIAVE: teatro patriottico, censura preventiva, drammaturgia d'attore italiana, Hippolyte Romand, Gustavo Modena, Alamanno Morelli, Compagnia Lombarda.

KEY WORDS: patriotic theatre, preventive censorship, Italian actor dramaturgy, Hippolyte Romand, Gustavo Modena, Alamanno Morelli, The Lombarda Company.

**UN ESEMPIO DI CENSURA TEATRALE PREVENTIVA:
IL CITTADINO DI GAND
PER LA COMPAGNIA LOMBARDA**

Simona BRUNETTI (*Università degli Studi di Verona*)
simona.brunetti@univr.it

La lenta penetrazione italiana di un dramma patriottico

Il 21 maggio 1838 sulle scene del parigino Théâtre de l'Odéon si rappresenta *Le Bourgeois de Gand ou Le secrétaire du duc d'Albe*, un dramma in cinque atti di Hippolyte Romand, elaborato con il prezioso aiuto di Alexandre Dumas père.¹ La pièce prende le mosse da un fatto storico (la condanna a morte nel 1568 del conte di Egmont da parte del governatore dei Paesi Bassi, il duca d'Alba),² per poter mettere a fuoco un tema romantico di vasta portata: l'eroismo nell'infamia. Elevando a protagonista del dramma il conte di Vargas, segretario del governatore, un personaggio estremo tanto nei principi ideali quanto nella passionalità, l'autore si propone di mettere in luce come un irreprensibile padre-patriota possa arrivare a compiere i crimini più efferati al servizio dei potenti purché si realizzi un bene superiore, la libertà della sua terra natale.

L'opera di Romand sembra aderire agli stessi intenti di esaltazione nazionalistica inaugurati in Francia, già a partire dal 1822, dalle prime traduzioni di alcune produzioni patriottiche dei più importanti poeti drammatici olandesi, tra cui *Baeto* di P. C. Hooft e *Gysbreght van Aemstel* di Joost van den Vondel.³ In particolare, la collana *Chefs-d'oeuvres des Théâtres*

- 1 Per la collaborazione di Dumas père alla composizione del dramma di Romand cfr. *Littérature Dramatique, Théâtre de l'Odeon: Le Secrétaire du duc d'Albe ou le Bourgeois de Gand, drame en cinq actes et en prose; par M. Hippolyte Romand*, «Revue Française», t. VI, avril 1838, pp. 354-357; Claude SCHOPP, *Alexandre Dumas. Le génie de la vie*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Fayard, 1997, pp. 314-315.
- 2 Sulla figura del duca d'Alba cfr. Henry KAMEN, *Il duca d'Alba*, traduzione di Blythe Alice Raviola, Torino, Utet, 2006.
- 3 Cfr. *Chefs-d'œuvre du théâtre hollandais. Tome I. Hooft, Vondel, Langendyk*, Paris, Ladvoat, 1822. Sull'argomento cfr. Simona BRUNETTI, Marco PRANDONI, *Proporre il teatro della Repubblica delle Province Unite a un pubblico italiano: il caso di Joost van den Vondel*, in Cinzia FRANCHI (a cura di), *Editoria e traduzione: focus sulle lingue di "minore diffusione"*, Atti del Convegno di Padova 16-17 gennaio 2014, Roma, Lithos,

étrangers,⁴ in cui queste opere compaiono, viene pubblicata da uno dei principali editori della scuola romantica francese, Pierre-François Ladvocat, che, nell'offrire un ventaglio di testi drammatici provenienti dalle più importanti nazioni europee, si propone anche di fare conoscere ai propri lettori i tratti culturali e teatrali distintivi dei vari paesi presi in considerazione.

All'incirca nello stesso periodo, sulla scia dell'attività editoriale promossa da Antonio Fortunato Stella, a Milano nascono delle "sottoscrizioni letterarie" volte a sostenere la pubblicazione delle opere complete di celebri autori, di collane di romanzi o di drammi.⁵ Tra queste la *Biblioteca ebdomadaria teatrale o sia scelta raccolta delle più accreditate Tragedie, Commedie, Drammi e Farse del Teatro Italiano, Inglese, Francese e Tedesco nella nostra lingua* voltate dell'editore Placido Maria Visaj inizia le pubblicazioni nel gennaio 1829. Se la selezione dei titoli proposti da questa serie mette in luce una predilezione per gli argomenti romanzeschi a sfondo storico-realistico, il *Museo drammatico* dell'editore Angelo Bonfanti, invece, una collana di testi teatrali curata dallo scrittore e impresario milanese Giacinto Battaglia,⁶ dal 1837 al 1840 offre i capolavori dei più noti autori romantici contemporanei,⁷ accompagnandoli con nutrite prefazioni e firmando in proprio diverse trasposizioni. Infine, dal 1844 a Milano compaiono anche i primi numeri di un'altra importante raccolta teatrale ottocentesca italiana: *Florilegio drammatico ovvero scelto repertorio moderno di componimenti*

2016, pp. 193-213 e note pp. 360-365.

- 4 Cfr. *Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers, allemand, anglais, chinois, danois, espagnol, hollandais, indien, italien, polonais, portugais, russe, suédois*, 25 vols., Paris, Ladvocat, 1822-1827.
- 5 Sull'argomento si veda Marino BERENGO, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino, Einaudi, 1980 [Milano, Franco Angeli, 2012²].
- 6 Cfr. Voce *Battaglia, Giacinto*, a cura di Carla Emilia Tanfani, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1954-1962. Sulla figura di Giacinto Battaglia e più in particolare sulla sua attività editoriale si vedano anche le pagine a lui dedicate da Leopoldo Pullè (cfr. Leopoldo PULLÈ, *Penna e spada. Memorie patrie di Armi, di Lettere e di Teatri*, Milano, Hoepli, 1899) e dallo studio di Marino Berengo (cfr. Marino BERENGO, *op. cit.*).
- 7 Solo a titolo di esempio tra i drammi proposti si segnalano: *Lucrezia Borgia* di Hugo (*Museo drammatico*, a. I, fasc. 1, 1837); *Riccardo Darlington* (*ibid.*, a. I, fasc. 4, 1837) e *Enrico III e la sua corte* di Dumas (*ibid.*, a. II, fasc. 5, 1839); *Il conte Egmond* di Goethe (*ibid.*, a. I, fasc. 12, 1838); *La morte di Wallenstein*, di Schiller (*ibid.*, a. I, fasc. 9, 1838); *Il mercante di Venezia* (*ibid.*, a. II, fasc. 10, 1839) e *Romeo e Giulietta* di Shakespeare (*ibid.*, a. II, fasc. 12, 1840).

teatrali italiani e stranieri degli editori Borroni e Scotti. Tallonando da vicino le proposte drammaturgiche d'oltralpe, questa collana più di altre si caratterizza per offrire una scelta di testi teatrali di tipo borghese e di costume.⁸

Nei primi decenni dell'Ottocento, l'atteggiamento fortemente critico di numerosi letterati italiani, fautori del purismo classico-drammatico e contrari *tout court* alla contemporanea produzione teatrale d'oltralpe, porta spesso Battaglia a prendere una chiara, seppur moderata, posizione a favore della nuova scuola romantica. A suo avviso il rispetto rigoroso delle regole aristoteliche finisce talvolta per costringere l'andamento dell'azione a una monotonia insopportabile e nella sua visione persino certi elementi ritenuti "immorali" di un intreccio potrebbero venire giustificati da un pensiero più elevato che domini l'azione.⁹ A questo riguardo, nel 1845 nelle pagine della «Rivista Europea», in occasione della recensione del suo *Mosaico. Saggi diversi di critica drammatica*, si obietta a Battaglia di voler soprattutto circoscrivere il dramma storico di epoca moderna esclusivamente alla rappresentazione della vita domestica e familiare,¹⁰ quando invece diversi componimenti a tematica squisitamente storica, come ad esempio quella offerta nel *Cittadino di Gand* (allestimento proposto proprio in quel periodo con grande successo sulle scene del Teatro Re di Milano dal celebre Gustavo Modena),¹¹ sembrano perfettamente in grado di appassionare il pubblico pur mettendo in scena questioni di natura politica.

Nel commentare polemicamente la recensione al suo volume, Battaglia si sofferma ad analizzare in particolare proprio la natura drammaturgica della *pièce* citata a sostegno delle ragioni del recensore: pur presentando

8 Cfr. Simona BRUNETTI, *L'impossibile integrazione nella penisola italiana della Nonne sanglante (1835)*, «Il Castello di Elsinore», n. 73, 2016, pp. 9-22.

9 Per esempio si veda Giacinto BATTAGLIA, *Osservazioni del traduttore*, in Victor HUGO, *Lucrezia Borgia*, cit., pp. 133-150.

10 Cfr. *Bullettino Letterario*, «Rivista Europea. Giornale di scienze morali, letteratura ed arti», novembre-dicembre, 1845, pp. 755-756; Giacinto BATTAGLIA, *Idee sul dramma storico ne' suoi rapporti coll'odierno teatro italiano*, in ID., *Mosaico. Saggi diversi di critica drammatica*, Milano, Guglielmini, 1845, p. 278.

11 Cfr. *Teatro Re. Drammatica Compagnia Modena*, «Il Pirata», a. 11, n. 52, 27 dicembre 1845, p. 217; «Bazar», a. V, n. 105, 31 dicembre 1845, p. 436. Dopo essere stato presentato in altre piazze, lo spettacolo debutta a Milano il 25 dicembre 1845 e nel periodo in cui la compagnia di Gustavo Modena si esibisce al Teatro Re dal dicembre 1845 al febbraio 1846 lo ripropone per un totale di nove volte: cfr. Paolo BOSISIO, Alberto BENTOGGIO, Mariagabriella CAMBIAGHI, *Il teatro drammatico a Milano dal Regno d'Italia all'unità (1805-1861)*, Roma, Bulzoni, 2010.

infatti un argomento «d'indole politica», secondo lo scrittore milanese, *Il cittadino di Gand* riscuote il maggior interesse del pubblico proprio là dove esibisce un'azione drammatica di tipo domestico posta a contrasto con le più alte ragioni dello Stato:

Nel mio discorso sul dramma storico io non ho punto inteso di formulare una teorica, ma ho solo mirato a provare che al presente, e date le attuali condizioni del teatro italiano, è brillante ma vana utopia il pretendere a mettere di moda il dramma politico-sociale, o sociale-politico, se meglio piace chiamarlo così agli estetici che lo patrocinano. E questo mio assunto ho studiato di convalidarlo con buoni esempi di fatto tratti dalla pratica, la quale ci insegna che tutti i tentativi di drammi, ne' quali l'alto interesse filosofico-sociale o storico-politico si offre nudo e gretto senza l'aiuto di quell'altro interesse che nasce dal contrasto delle sorti della famiglia, caddero tra noi senza speranza di risorgere per un bel pezzo. [...]

A coloro i quali mi obbiettassero l'esempio del *Cittadino di Gand* dato ultimamente al Teatro Re con molte applauditissime repliche, risponderei che appunto quel dramma dà maggior valore al mio argomento, poiché in esso le tre o quattro scene capitali, quelle in cui il Modena scuote a vero entusiasmo il pubblico, sono fondate sull'interesse domestico: e specialmente la tremenda situazione alla fine del 3° atto, che è la più drammatica di tutto il componimento, deve il grande suo prestigio alla violenta lotta degli affetti di cittadino e di padre che si combatte nel forte animo di Vargas, lotta che la mirabile arte dell'attore ritrae con verità unica così nella controcena come ne' brevi e vigorosi concetti del dialogo.

L'argomento del *Cittadino di Gand* è bensì d'indole politica, ma il nodo anzichenò complicato di che si compone l'azione drammatica è tutto di interesse domestico. È la pittura dei terribili conturbamenti cui soggiace una famiglia, le cui sorti, legate alle alte ragioni dello Stato dal magnanimo proposito di un eroe, travolgono a misera fine per la forza di inesorabili casi pubblici.¹²

Sembra dunque evidente che la peculiare esperienza maturata in campo teatrale, sia drammaturgico che imprenditoriale, porti Battaglia a valutare in termini eminentemente pratici la produzione a lui contemporanea, culturali certamente, ma anche di cassetta: per proporre tematiche di tipo universale al pubblico della penisola italiana, siano esse ideali, sociali o politiche, – sembra sostenere lo scrittore – le si deve rendere fruibili allo spettatore, le si deve contestualizzare con riferimenti di tipo individuale,

12 Giacinto BATTAGLIA, *Polemica*, in *Bullettino Letterario*, «Rivista Europea. Giornale di scienze morali, letteratura ed arti», gennaio 1846, pp. 135-136.

familiare e soprattutto quotidiano. Quantunque in questo modo il portato di temi pericolosamente vicini alle istanze risorgimentali italiane sembrerebbe venir posto in secondo piano, per farlo confluire genericamente verso questioni di ordine più personale che universale, quella enunciata da Battaglia si dimostra, in pratica, una sapiente strategia, che tende a diffondere surrettiziamente, per via implicita e non diretta, idee sovversive e contrarie al governo vigente. Le convinzioni dello scrittore, inoltre, basate su una consapevolezza scenica largamente condivisa, sono anche particolarmente consonanti con una consolidata metodologia pratica di adattamento testuale, operante negli stati della penisola italiana, fondata essenzialmente su un artigianato in bilico tra la completa adesione a ben determinati principi etici, l'appartenenza a una specifica cultura rappresentativa e una sorta di censura cautelativa dovuta alla conoscenza delle istituzioni dominanti.¹³

A questo proposito si è visto in altra sede come il lavoro di un librettista di melodramma nel medesimo periodo debba costantemente fare i conti con una serie di condizionamenti analoghi, una situazione confermata, ad esempio da Cammarano, negli stessi anni in cui *Le Bourgeois de Gand* compare sulle scene francesi, nell'elaborazione del libretto di *Maria de Rudenz* con musica di Gaetano Donizetti a partire da una *pièce* sulfurea e decisamente problematica come *La Nonne sanglante* di Anicet Bourgeois e Julien Mallian.¹⁴

¹³ Sull'argomento cfr. il capitolo dedicato a Luigi Enrico Tettoni in Simona BRUNETTI, *Autori, attori, adattatori. Drammaturgia e prassi scenica nell'Ottocento italiano*, Padova, Esedra, 2008, pp. 93-134; EAD., *La Signora dalle camelie sulla scena italiana: sistema dei ruoli e drammaturgia d'attore a fondamento di una straordinaria fortuna*, in Umberto ARTIOLI (a cura di), *Il teatro dei ruoli in Europa*, Padova, Esedra, 2000, pp. 125-166. Per un approfondimento sulla censura teatrale in Italia cfr. Alberto BENTOGGIO, *Un secolo di censura teatrale*, in Roberto ALONGE, Guido DAVICO BONINO (diretta da), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, 4 voll., Torino, Einaudi, 2000-2003, vol. II (*Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*), pp. 1103-1122; Giovanni AZZARONI, *Del teatro e dintorni: una storia della legislazione e delle strutture teatrali in Italia nell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 1981, pp. 58-85; Carlo DI STEFANO, *La censura teatrale in Italia (1600-1962)*, Bologna, Cappelli, 1964, pp. 48-107.

¹⁴ Cfr. Scott L. BALTHAZAR, *Aspects of Form in the Ottocento libretto*, «Cambridge Opera Journal», vol. 7, n. 1, March 1995, p. 23-35; Pieralberto CATTANEO, *Maria de Rudenz nel carteggio Donizetti-Lanari*, in *Maria de Rudenz*, musica di Gaetano Donizetti, Teatro La Fenice, Venezia 1980, pp. 25-29; Simona BRUNETTI, *L'impossibile integrazione nella penisola italiana della Nonne sanglante (1835)*, cit.

Un dramma «senza donne e senza amori»

Come di consueto, a Parigi *Le Bourgeois de Gand* è già disponibile a stampa in diversi formati di lettura subito dopo il suo felice esordio sulle scene.¹⁵ In Italia, invece, a differenza di quanto accade con gran parte delle novità drammatiche provenienti dalla Francia, la *pièce* viene edita con un certo ritardo solo una decina di anni dopo, benché sia già messa in scena almeno a partire dal luglio 1845.¹⁶ Inoltre, un tratto caratteristico di moltissimi titoli pubblicati in traduzione all'interno delle collezioni drammatiche italiane di quest'epoca è quello di presentarsi nelle vesti di "riduzioni per la scena" delle corrispettive opere straniere. In genere le soppressioni operate soddisfano alcuni principi generali: semplificare intreccio e dialogo; espungere concetti, frasi o allusioni giudicate inopportune (come ad esempio i riferimenti irriverenti alla religione); ridurre il numero dei personaggi coinvolti in relazione alle esigenze di composizione delle compagnie italiane. E in forma "modificata" si presenta anche la prima trasposizione italiana a stampa del dramma di Romand.

Nel 1848 *Il cittadino di Gand ossia Il segretario del duca d'Alba* viene stampato nella traduzione e riduzione in quattro atti di Francesco Sala all'interno della collezione *Florilegio drammatico*.¹⁷ Nello stesso anno, an-

15 Nell'anno del debutto la *pièce* viene edita presso Barba (cfr. Hippolyte ROMAND, *Le bourgeois de Gand, ou Le secrétaire du duc d'Albe*, drame en cinq actes et en prose, Paris, J.-N. Barba, 1838) e all'interno della serie drammatica *La France dramatique au XIX^e siècle*, testo a cui faremo riferimento in questo intervento: cfr. Hippolyte ROMAND, *Le bourgeois de Gand ou Le secrétaire du duc d'Albe*, drame en cinq actes et en prose, Paris, Didot l'aîné, 1838 (*La France dramatique au XIX^e siècle*, nn. 361-363, p. 543-586), d'ora in poi BOURGEOIS. Sulle edizioni a stampa dei drammi contestualmente con il debutto sulle scene parigine cfr. almeno Elena RANDI, Simona BRUNETTI, *Premessa filologica*, in Victor HUGO, *Angelo, tyran de Padoue*, Edizione compilaria e fonti per lo studio della prima messinscena, a cura di Elena Randi, con la collaborazione di Simona Brunetti, Franco Benucci, Barbara Volponi, Gessica Scapin, Firenze, Le Lettere, 2012, pp. 41-63.

16 La prima notizia reperita sinora di una rappresentazione del *Cittadino di Gand* da parte di Gustavo Modena risale ai primi di luglio del 1845, al Teatro San Benedetto di Venezia (cfr. «Il Pirata», a. 11, n. 6, 18 luglio 1845, p. 27; *ibid.*, a. 11, n. 10, 1 agosto 1845, p. 43).

17 Cfr. Ippolito ROMAND, *Il cittadino di Gand ossia Il segretario del duca d'Alba*, traduzione e riduzione di Francesco Sala, Milano, Borroni e Scotti, 1848 (*Florilegio drammatico ovvero scelto repertorio moderno di componimenti teatrali italiani e stranieri*, a cura di Pietro Manzoni, a. III, vol. V, testo n. 128), d'ora in poi CITTADINO. Benché

che all'interno della collezione *Biblioteca ebdomadaria teatrale* troviamo un dramma intitolato *Il cittadino di Gand* che, pur non menzionando il nome di Sala, risulta essere pressoché identico alla trasposizione proposta dal *Florilegio*.¹⁸

Sorvolando sulle frequenti denunce di pirateria, o di vero e proprio plagio, che coinvolgono in questo periodo il settore editoriale teatrale, il passaggio dai cinque atti della *pièce* francese ai quattro dell'adattamento italiano pubblicato presso Borroni e Scotti, o Visaj, è dovuto sostanzialmente a un significativo cambiamento nella struttura drammaturgica dell'opera: dalla vicenda si elimina, infatti, in modo piuttosto sistematico e lineare, l'unica figura femminile prevista da Romand: Iseult, figlia di Vargas, da lui teneramente amata e di cui a corte si ignora l'esistenza, al pari di quanto Hugo prevede per Triboulet e Bianca in *Le Roi s'amuse* (1832).¹⁹

Per quanto questo intervento si possa leggere come una sorta di "normalizzazione classicista" dell'azione rispetto all'impianto a doppia trama del dramma, ne stravolge di fatto l'idea originaria per permettere di delineare in modo molto più diretto la natura della condotta del protagonista, esaltandone esclusivamente il patriottico eroismo oblativo, coniugato con l'amore paterno per il figlio ritrovato. Così, l'eroe della battaglia di Gand, Robert d'Artewelde, per circa vent'anni si trasforma in sanguinario vespatore dei propri compatrioti sotto il nome di don Juan de Vargas al fine di istigarne la ribellione contro la Spagna e il suo rappresentante, il duca d'Alba, mentre nel contempo costruisce un futuro di gloria nazionale per don Luis de Las Navas, da tutti creduto l'erede ribelle del governatore, ma che nel corso delle vicende si rivela il figlio misteriosamente rapitogli a pochi giorni dalla nascita. Inoltre, eliminando la trama secondaria legata alla figura di Iseult, viene meno anche quel versante patetico-sentimentale dagli accenti pericolosamente scabrosi per il pubblico dai gusti piuttosto conservatori della penisola italiana, vale a dire l'amore sbocciato tra due

il frontespizio del quinto volume del *Florilegio* rechi la data 1847, gli ultimi fascicoli, tra cui appunto la traduzione della *pièce* di Romand, vengono pubblicati all'inizio dell'anno successivo.

18 Cfr. Ippolito ROMAND, *Il cittadino di Gand*, dramma in quattro atti, Milano, Visaj, 1848 (*Biblioteca ebdomadaria-teatrale o scelta raccolta delle più accreditate od usate Tragedie, Commedie, Drammi e Farse del teatro italiano, francese, inglese, spagnuolo e tedesco*, fasc. 511).

19 Cfr. BOURGEOIS, p. 545; CITTADINO, frontespizio. Sulla figura di Triboulet in *Le roi s'amuse* di Hugo cfr. Elena RANDI, *Percorsi della drammaturgia romantica*, Torino, Utet Università, pp. 130-147.

giovani anime pure, approvato da Vargas per realizzare il proprio piano di vendetta, ma che a sua insaputa si rivela un sentimento incestuoso tra i suoi due figli.

Da un confronto puntuale tra il testo francese di Romand e la riduzione di Sala si scopre che, accanto all'espunzione completa di tutte le scene del secondo atto in cui compare la giovane Iseult²⁰ e dell'intero quarto atto (salvo la riproposizione di qualche battuta di raccordo),²¹ o l'attribuzione di sue battute ad altro personaggio,²² scompaiono anche alcune affermazioni legate al conflitto tra la religione cattolica e quella protestante,²³ l'intenzione del duca d'Alba di divorziare dalla moglie,²⁴ e la di lei confessione in punto di morte sul rapimento e l'adozione segreta del figlio di Vargas.²⁵ Alcune di queste modifiche sembrano persino del tutto in linea con quanto di lì a poco si leggerà nelle istruzioni diffuse a stampa nel Regno Lombardo-Veneto a partire dal 17 novembre 1850 dall'Imperial Regio Direttore Wagner per la «preventiva revisione delle produzioni teatrali»,²⁶ in cui si censurano con particolare attenzione quei testi in cui si attacca direttamente la religione.

In un *Avviso* inserito nelle prime pagine della versione italiana proposta dal *Florilegio* si dichiara esplicitamente che si tratta di una traduzione «eseguita conforme la riduzione fatta da *Gustavo Modena*».²⁷ A questa comunicazione segue una *Dedica*, datata 21 luglio 1848: «All'ottimo e generoso compatriota Gustavo Modena questo rifacimento italiano del Cittadino di Gand si mirabilmente da lui prodotto sulle scene quasi augurio e promessa di sorgente libertà offre Francesco Sala siccome omaggio d'amicizia e d'ammirazione».²⁸ Se *Avviso* e *Dedica* pubblicati dalla direzione della collana autorizzano ad affermare che i corposi tagli presenti nella riduzione italiana siano riconducibili all'ideazione scenica dello stesso Modena, cosa del resto confermata, almeno per quanto riguarda l'assen-

20 Cfr. BOURGEOIS, II, 4, p. 556-558; II, 6, pp. 560-562; CITTADINO, II, 4, p. 42; II, 6, p. 46.

21 Cfr. BOURGEOIS, IV, 1-6, p. 572-577; CITTADINO, III, 7, p. 67.

22 Cfr. BOURGEOIS, V, 4, p. 579-580; CITTADINO, IV, 4, pp. 71-73.

23 Cfr. BOURGEOIS, II, 5, p. 560; CITTADINO, II, 5, p. 46.

24 Cfr. BOURGEOIS, III, 5, p. 569; CITTADINO, III, 5, p. 62.

25 Cfr. BOURGEOIS, III, 7, p. 572; CITTADINO, III, 6-7, pp. 66-67.

26 Cfr. *Istruzioni ad uso della commissione per la preventiva revisione delle produzioni teatrali*, conservato presso l'Archivio di Stato di Mantova, *Censura letteraria e teatrale*, b. 5, cc.n.n.

27 CITTADINO, verso del frontespizio.

28 *Ibid.*, p. I.

za di personaggi femminili, da uno degli attori della compagnia, Luigi Bonazzi,²⁹ non avendo reperito altre traduzioni o adattamenti a stampa in italiano dell'opera di Romand anteriori a questa, costringono anche ad avanzare l'ipotesi che, per il proprio spettacolo messo in scena sin dall'estate del 1845, l'attore debba aver rielaborato personalmente il dramma francese o un'altra sua versione italiana non edita e di provenienza al momento non definibile.

Una prassi compositiva e interpretativa di successo

In epoca risorgimentale le compagnie di prosa italiane sono per lo più formazioni itineranti nei vari stati della penisola che allestiscono in media una trentina di differenti componimenti drammatici a stagione e in genere non concedono agli attori il tempo di approfondire l'interpretazione del testo da rappresentare nel corso delle prove. Se talvolta un artista si pone interrogativi esegetici, più che altro durante le repliche, per lo più s'impegna in riferimento solo alla propria parte, senza curarsi di trovare un accordo con i compagni. Il ridotto lasso di tempo dedicato allo studio interpretativo e all'affiatamento, unito alla particolare strutturazione per *ruoli* delle formazioni ottocentesche, poi, induce le *troupes* a scegliere un repertorio non troppo diversificato da quello delle altre compagini, potendo così attribuire a un attore personaggi per la maggior parte a lui già noti. Ne consegue che un medesimo testo rappresentato da compagnie diverse possa offrire consistenti margini di invariabilità, non necessariamente identificabili nella primitiva scrittura dell'autore, quanto piuttosto nella prassi scenica condivisa dagli artisti italiani.³⁰

29 Parlando dell'allestimento di Modena, Luigi Bonazzi afferma che si tratta di un dramma «senza donne e senza amori» (cfr. Luigi BONAZZI, *Gustavo Modena e l'arte sua*, Perugia, Stabilimento tipo-litografico in San Severo, 1865, p. 116).

30 Dei numerosi studi dedicati all'argomento si vedano almeno Eugenio BUONACCORSI, *L'arte della recita e la bottega. Indagini sul "grande attore" dell'800*, Genova, Bozzi, 2001; Simona BRUNETTI, *Autori, attori, adattatori. Drammaturgia e prassi scenica nell'Ottocento italiano*, cit. In particolare sul sistema dei ruoli cfr. Umberto ARTIOLI (a cura di), *Il teatro dei ruoli in Europa*, Padova, Esedra, 2000; Cristina JANDELLI, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento. Con un dizionario in 68 voci*, Firenze, Le Lettere, 2002; Elena RANDI, *I primordi della regia in Europa*, in Umberto ARTIOLI (a cura di), *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione (1870-1950)*, Roma, Carocci, 2004, pp. 29-82.

Alcuni anni dopo il debutto parigino del *Bourgeois de Gand*, di ritorno dall'esilio disposto per l'accesa militanza politica, Modena decide di inserire la *pièce* nel repertorio della propria *troupe*, dando vita alla figura di Vargas secondo uno stile teatrale, che in quegli anni giunge all'apice della maturazione e che propone l'autonomia della recitazione dalle convenzioni della pratica teatrale della generazione a lui precedente e, in una certa misura, anche dall'adesione letterale al testo drammatico.³¹ È noto come il momento in cui si esplica maggiormente la prassi *grande attorica* ottocentesca, di cui Modena è unanimemente considerato l'iniziatore, è individuabile nella concezione della parte, dove la messa a punto delle idee adatte all'elaborazione dell'attore (la definizione in termini sintetici della personalità del personaggio, il "carattere", e l'articolazione degli affetti nei singoli passaggi del dramma) avviene avvalendosi della modalità interpretativa specifica del *ruolo*, a cui la parte è attribuita, e di un repertorio tradizionale di pose.

Il testo da rappresentare non viene in genere assunto in qualità di contesto necessario a dare un senso alle singole parti dei diversi personaggi e gli interpreti possono così costruire la figura da impersonare secondo tecniche di ricerca autonome, che spesso prendono spunto dal reale oltre che dallo spartito drammaturgico. Il personaggio, concepito come una creatura dotata di vita propria che in una certa misura trascende la vicenda in cui è inserito, viene classificato mediante le coordinate di carattere e passione e viene plasmato a partire dalla scelta di composizione dell'attore che lo realizza. Partendo da queste premesse è facilmente comprensibile come nell'Ottocento, nella penisola italiana si prediligano soprattutto testi costruiti attorno a personalità dominate da grandi passioni, facilmente riconoscibili e unitarie. Quando questo aspetto non si presenta in modo chiaro in un testo da rappresentare, si tende spesso ad adattarlo, uniformandolo, per quanto possibile, a quanto desiderato.

³¹ Per un primo approfondimento sulla figura dell'artista veneziano, imprescindibili rimangono alcuni studi tra cui Luigi BONAZZI, *op. cit.*; Terenzio GRANDI, *Gustavo Modena attore e patriota (1803-1861)*, Pisa, Nistri-Lischi, 1968; Claudio MELDOLESI, *Profilo di Gustavo Modena. Teatro e rivoluzione democratica*, Roma, Bulzoni, 1971; Armando PETRINI, *Gustavo Modena. Teatro, arte, politica*, Pisa, Edizioni ETS, 2012. Per un inquadramento della figura di Gustavo Modena nel teatro italiano dell'Ottocento cfr. SIRO FERRONE, Teresa MEGALE, *Il teatro dell'età romantica*, in Enrico MALATO (diretta da), *Storia della letteratura italiana*, Roma, Salerno, 1995-2005, vol. VII, pp. 1029-1091; Armando PETRINI (a cura di), *Ripensare Gustavo Modena, attore e capocomico, riformatore del teatro fra arte e politica*, Acireale-Roma, Bonanno, 2012.

L'interpretazione così predisposta, inoltre, è quasi sempre dominata da una visione psicologista della figura da incarnare, al punto da annullare molto spesso, nella pratica scenica, la problematica sociale o ideologica presente nella concezione letteraria, in particolar modo dei drammi stranieri. Molto spesso in questa prospettiva si giustificano allora anche le sostanziose varianti operate nel corpo testuale di un dramma. Proponendosi principalmente di rispettare lo spirito che un autore drammatico infonde nel proprio testo, più che il preciso dettato o lo stile, anche Modena era solito intervenire in modo consistente sui testi da rappresentare. La particolare concezione della figura del protagonista, che da eroe della battaglia di Gand si trasforma in sanguinario vessatore dei propri compatrioti al fine di istigarne la ribellione contro il duca d'Alba, per esempio, permette persino all'attore, secondo quanto scrive Bonazzi, di dispiegare un sottile gioco interpretativo basato essenzialmente su contegno e dignità:

Niuno dei consueti mezzucci dell'arte era da aspettarsi da lui nella creazione di questa parte. I modi ipocriti avrebbero abbassata la dignitosa figura di Arteveld. Egli si aggirava come il genio occulto della rivoluzione fra i ministri di Spagna con la nobile alterezza del patriota e del guerriero sul volto, che i cortigiani scambiavano per l'alterezza del duca d'Alba e del favorito di Filippo II. Quando il duca d'Alba gli manifestava qualche dubbio sulla sua persona, egli, anziché abbassare o volgere altrove la testa, la rialzava fissando sul duca d'Alba uno sguardo indagatore; quando questi gli intimava d'inginocchiarsi, la sua fierezza nell'eseguire quest'atto superava quella del duca nel comandarlo; quando gli ordinava di assistere al suo fianco al supplizio di Egmont, il passo franco ed ardito con cui Vargas si appressava al balcone mostrava appunto la violenza che faceva a se stesso.³²

Di questa descrizione sembra particolarmente significativo l'accento posto sui «movimenti contrari» utilizzati per concepire la figura di Vargas e sulla sua gestualità trattenuta, un atteggiamento che permette a Modena di rivelare l'animo nobile di un personaggio dalla condotta laida.

Guidando dal 1843 al 1845 un gruppo di giovani allievi, appositamente selezionati, l'attore pone le basi di una riforma della scena nazionale per liberarla dalle convenzioni in uso nella prima metà dell'Ottocento. Proprio con questi compagni elabora anche il suo primo allestimento del *Cittadino di Gand*. A partire dal 1846, però, gran parte degli attori della *troupe* di

32 Luigi BONAZZI, *op. cit.*, p. 117.

Modena vanno a formare il nucleo principale della Compagnia Lombarda, di proprietà di Giacinto Battaglia, in cui Alamanno Morelli in quell'anno viene ingaggiato come *primo attore* e di cui, dal 1849 in poi, diviene il proprietario in società con Luigi Bellotti Bon.³³

Morelli, al pari di Modena, con cui aveva lavorato in gioventù, è figlio d'arte.³⁴ Anche per l'attore bresciano la recitazione è un processo creativo fondato sulla concezione del personaggio nella sua globalità, un elemento che non gli impedisce certo a sua volta di intervenire sul testo drammaturgico con varianti lessicali, interpolazioni o lunghi tagli, secondo le proprie necessità, per poter salvaguardare l'interpretazione della realtà scenica e della figura da rappresentare seguendo una personale linea di decoro e di gusto. Nella sua lunga e prestigiosa carriera d'attore, che copre circa sessant'anni di attività, per un breve periodo, dal 1854 al 1858, Morelli viene anche chiamato a dirigere l'Accademia dei Filodrammatici di Milano dove svolge principalmente attività di insegnamento. Per l'occasione pubblica un *Prontuario delle pose sceniche*, seguito, qualche anno più tardi, nel 1862 dalle *Note sull'arte drammatica rappresentativa*, e nel 1877 dal *Manuale dell'artista drammatico*,³⁵ opere che nel tracciare un quadro complessivo dell'arte teatrale ne fanno uno dei più competenti e raffinati interpreti della prassi recitativa italiana dell'Ottocento.³⁶

33 Cfr. Teresa VIZIANO, *Introduzione*, in Francesco Augusto BON, *Scene comiche, e non comiche della mia vita*, edizione, introduzione e note di Teresa Viziano, Roma, Bulzoni, 1985, pp. 33-34.

34 Sulla figura di Alamanno Morelli cfr. Luigi VIGANÒ, *Il teatro italiano: schizzo storico. Aggiuntovi un saggio critico-biografico su Alamanno Morelli e le vite di alcuni comici illustri*, Milano, Cornienti, 1857, pp. 57-74; F. SHERIDAN [Giuseppe SOLDATINI], *Alamanno Morelli e l'arte sua*, Mortara, Botto, 1879; JARRO [Giulio PICCINI], *Alamanno Morelli*, in Id., *Sul palcoscenico e in platea. Ricordi critici e umoristici*, seconda edizione riveduta e ampliata, Firenze, Bemporad & Figlio, 1897, pp. 131-151; Tommaso SALVINI, Guido DEL BECCARO, Luigi RASI, *[In memoria] di Alamanno Morelli*, Milano, Allegretti, 1909.

35 Cfr. Alamanno MORELLI, *Prontuario delle pose sceniche*, Milano, Borroni e Scotti, 1854; Alamanno MORELLI, *Note sull'arte drammatica rappresentativa*, Milano, Gnocchi, 1862; Alamanno MORELLI, *Manuale dell'artista drammatico. Cinque dialoghi col prontuario delle pose sceniche ed il progetto d'un teatro stabile in Roma*, Milano, Barbini, 1877.

36 Cfr. Sandra PIETRINI, *Per una mimica degli affetti: Alamanno Morelli e i trattati di recitazione dell'Ottocento*, in Alamanno MORELLI, *Note sull'arte drammatica rappresentativa. Manuale dell'artista drammatico. Prontuario delle pose sceniche*, a cura di Sandra Pietrini con un contributo di Stefania Stefanelli, Trento, Università degli Stu-

Gli insegnamenti proposti da Morelli nei suoi scritti rivelano una certa consonanza anche con alcuni aspetti del metodo d'arte attorica elaborato oltralpe da François Delsarte.³⁷ Benché sia possibile rintracciare una scansione simile a quella del teorico francese all'interno delle regole proposte in modo del tutto asistematico dall'attore bresciano, le posizioni sembrano sostanzialmente divergere relativamente alla questione dell'immedesimazione. Per il francese l'attore deve essere in grado di attivare i gesti involontari, archetipici, mentre per l'italiano la questione presenta tratti contraddittori: talune sue affermazioni sembrerebbero avvalorare l'idea che auspichi un artista immedesimato nella parte, altre che l'esecuzione sulla scena delle diverse passioni dev'essere frutto di applicazione ed esercizio, non di estemporaneità.³⁸ In ogni caso, ciò che preme sottolineare in questa sede è quanto Morelli ritenesse importante compiere uno studio approfondito della parte,³⁹ al punto che ogni attore contrariamente alle consuetudini vigenti connesse con le "parti levate", secondo lui avrebbe dovuto estendere la sua esegesi all'intera opera da rappresentare:

è cosa indispensabile e di prima esigenza che l'attore principale conosca minutamente non solo il soggetto del poema, ma il nodo, l'andamento in tutte le sue particolarità. Sì: questa conoscenza completa dell'opera, ch'è di prima necessità a tutti gli attori, è obbligo assoluto per l'attore principale.⁴⁰

Spunti di censura preventiva in un copione esemplare

Presso la Biblioteca del Burcardo di Roma, si conserva un copione manoscritto del *Cittadino di Gand* con numerosi interventi e modifiche. Sulla

di di Trento-Dipartimento di Filosofia, Storia e Beni culturali, 2007, pp. XI-LVI;

37 Del maestro francese si è a lungo occupata Elena RANDI. Per un primo approccio all'argomento si vedano almeno: Elena RANDI, Simona BRUNETTI (a cura di), *I movimenti dell'anima. François Delsarte fra teatro e danza*, Atti del convegno internazionale di studi (Verona-Padova, 13-14 dicembre 2011), Bari, Edizioni di Pagina, 2013; Elena RANDI, *Il magistero perduto di Delsarte. Dalla Parigi romantica alla modern dance*, Padova, Esedra, 1996; Elena RANDI (a cura di), *François Delsarte: le leggi del teatro. Il pensiero scenico del precursore della danza moderna*, Roma, Bulzoni, 1993.

38 Cfr. Simona BRUNETTI, *Gli studi sull'arte rappresentativa di Alamanno Morelli e il metodo d'arte attorica di François Delsarte* in Elena RANDI, Simona BRUNETTI (a cura di), *I movimenti dell'anima. François Delsarte fra teatro e danza*, cit., pp. 129-139.

39 Cfr. Alamanno MORELLI, *Prontuario delle pose sceniche*, cit., p. 10.

40 Alamanno MORELLI, *Note sull'arte drammatica rappresentativa*, cit., p. 108.

prima pagina non numerata, sotto al titolo, una mano diversa da quella di chi ha trascritto il testo italiano della *pièce* scrive: «Drammatica Compagnia Lombarda | 1849».⁴¹ La differente calligrafia e l'ineguale consistenza di inchiostro tra la prima stesura del testo di questo copione e la scritta che ne attribuisce la paternità alla Compagnia Lombarda, lascia spazio a varie ipotesi, tra cui anche quella che possa essere stato composto per la prima volta qualche anno prima del '49 e che la frase sia stata aggiunta successivamente. Questa tesi, a cui siamo propensi ad aderire, è supportata dal fatto che, nonostante la *pièce* non sembri essere mai stata messa in scena a Milano da questa compagnia,⁴² in una piazza minore, nel giugno del 1847, Alamanno Morelli vi riscuote un successo personale non indifferente proprio con questa *troupe*:

A Cremona *Il cittadino di Gand* rappresentato dalla Drammatica Compagnia Lombarda ottenne un esito clamoroso, Il protagonista Alamanno Morelli eccitò un vero entusiasmo, e se ne volle la replica. Questo distintissimo attore sa guadagnarsi in ogni città le medesime acclamazioni, prova incontrastabile dell'eminente suo merito.⁴³

Un'altra ipotesi piuttosto verosimile dovuta alle consuetudini rappresentative dell'epoca e di trasmissione dei testi per la scena da una compagnia all'altra, ma che al momento non abbiamo modo di dimostrare, porterebbe persino a supporre un qualche legame diretto del copione conservato al Burcardo con la versione portata sulle scene dallo stesso Gustavo Modena, se non altro per il fatto che la gran parte dei suoi attori hanno contribuito a formare il nucleo artistico più rilevante della Lombarda. Rappresentando uno dei capitali più preziosi di una compagnia, all'epoca i copioni venivano tramandati di formazione in formazione e di volta in volta arricchiti con nuovi tagli, correzioni e interpolazioni, evidenziati dai suggeritori con particolari segni convenzionali.

Come si è detto, il manoscritto del *Cittadino di Gand* appartenuto alla Compagnia Lombarda è stato consistentemente rimaneggiato. Risulta quindi innegabile che la particolare natura degli interventi presenti deter-

41 Cfr. Hippolyte ROMAND, *Il Cittadino di Gand*, dramma in quattro atti, copione di proprietà della Compagnia Lombarda datato 1849, conservato a Roma, presso la Biblioteca Teatrale del Burcardo, collocazione C 162:05, d'ora in poi *Copione Cittadino*.

42 Cfr. il regesto degli spettacoli pubblicato in Paolo BOSISIO, Alberto BENTOGGIO, Mariagabriella CAMBIAGHI, *op. cit.*

43 «Il Pirata», a. 12, n. 103, 25 giugno 1847, p. 432.

mini un'impasse metodologica e limiti oggi il campo della loro fruizione. Sul primo testo scritto a penna, infatti, sono state apportate modifiche di varia natura e da più autori: correzioni del lessico; espunzioni tracciate a matita e/o a penna; integrazioni di testo in un primo tempo eliminato stese in vario modo; strisce di carta incollate su illeggibili parti di dialogo sottostanti, sulla cui superficie viene poi scritta una nuova versione; segni convenzionali legati alla prassi scenica; segni di censura; ecc. Raramente si è quindi in grado di delimitare la rilevanza diacronica dei segni grafici tracciati, soprattutto nei punti in cui ci si trova davanti a soluzioni sovrapposte, ambigue o discordanti. Quasi mai, per esempio, si è in grado di affermare che un'espunzione di testo corrisponde all'ultima revisione, perché talvolta il taglio viene riaperto e modificato diversamente. Relativamente a quanto interessa osservare in questa sede, è dunque necessario assumere l'ipotesi che i segni siano presenti contemporaneamente, sino a quando non pervengano indicazioni contrarie.

Da un primo confronto sommario tra il copione conservato al Burcardo con l'adattamento edito nel 1848 si scopre innanzitutto che la traduzione italiana del *Bourgeois de Gand* adottata dai due testi diverge sensibilmente nelle scelte lessicali, tranne per alcune sezioni del manoscritto, emendate in un secondo tempo per renderlo più vicino ai contenuti del testo francese, proprio seguendo la lezione che ritroviamo nella versione a stampa italiana. Un elemento, tuttavia, sembra particolarmente significativo: benché la prima stesura a penna del copione del *Cittadino di Gand* adotti un linguaggio e uno stile più colloquiali della versione pubblicata dal *Florilegio drammatico*, ne ripropone, al contempo, praticamente tutte le espunzioni: quelle relative alla figlia di Vargas *in primis* e diverse altre. Ad una lettura più attenta del manoscritto, però, si scopre che le parti del testo francese assenti dalla prima stesura del copione della Lombarda e presenti invece nella versione italiana del *Florilegio* sono davvero molte. Su queste omissioni merita riflettere più attentamente.

Se un certo numero di tagli testuali sembra rispondere a un desiderio di maggior stringatezza per arrivare più velocemente *in medias res*,⁴⁴ la prima stesura a penna non riporta, secondo consuetudine e in modo piuttosto consistente e puntuale, molte allusioni a Dio, o le invocazioni al cielo di vario tipo; un esempio significativo tra i molti:

44 Un esempio viene certamente proposto dalle prime due scene del secondo atto, ridotte a una sola e di poche battute: cfr. BOURGEOIS, II, 1-2, p. 555; *Copione Cittadino*, II, 1-2, [pp. 23-25].

*BOURGEOIS**COPIONE CITTADINO*

VARGAS, un troisième papier.

VARGAS (*con terzo foglio*)

«Le treize échevins de la ville de Gand protestent contre la nouvelle taxe que vous leur avez imposée et se plaignent au roi et à Dieu du joug qui les écrase.»

I tredici Scabbini della Città di Gand protestano contro la nuova imposta di guerra.

LE DUC

DUCA

Le Roi est sourd; – quant à Dieu, je veux bien leur donner les moyens de s'aboucher avec lui. Qu'ils soient arrêtés, jugés sans délai, exécutés sans bruit.⁴⁵

Che siano arrestati, giudicati senza ritardo, e giustiziati senza rumore.⁴⁶

Ma l'elemento certamente di maggior interesse in questa sede è senz'altro legato alle molteplici espunzioni di battute relative ad argomenti politici all'epoca troppo simili alla situazione della penisola italiana (e in particolare del Lombardo-Veneto) per essere espressi apertamente sulle tavole di un palcoscenico. A partire dai malumori suscitati nel popolo per l'imposizione di una nuova tassa da parte del duca d'Alba, e dal conseguente commento di Don Luis su cosa significhi l'amor di patria o su come ci si debba comportare per preparare la rivolta del popolo belga contro i dominatori spagnoli per ottenere l'indipendenza,⁴⁷ il copione della Lombarda non offre le più stringenti considerazioni del marchese di Las Navas sulla libertà di pensiero, o del conte d'Egmont sull'obbedienza a scapito del proprio credo;⁴⁸ non compaiono nemmeno i pensieri più espliciti di Vargas espressi al principe d'Orange per cui si debba lottare contro la tirannide spagnola;⁴⁹ e, infine, i suggerimenti di come si debbano fomentare i “se-

45 BOURGEOIS, I, 5, p. 550.

46 *Copione Cittadino*, I, 5, [p. 12].

47 Cfr. BOURGEOIS, I, 3, p. 548; CITTADINO, I, 3, p. 21; *Copione Cittadino*, I, 3, [p. 8].

48 Cfr. BOURGEOIS, I, 9 e 12, p. 552-553; CITTADINO, I, 9 e 12, pp. 30 e 34; *Copione Cittadino*, I, 9 e 12, [pp. 16 e 19].

49 Cfr. BOURGEOIS, II, 5, p. 560; CITTADINO, II, 5, pp. 45-46; *Copione Cittadino*, II, 4, [pp.

mi” della rivolta.⁵⁰ A differenza di quanto accade per altri casi di qualche decennio posteriori,⁵¹ questi tagli iniziali non vengono mai più ripristinati dalle successive modifiche del manoscritto della Lombarda, venendo quindi accolti in modo sostanzialmente definitivo.

Da questa disamina sommaria sembra evidente come il copione del *Cittadino di Gand* abbassi sin dall’inizio, *a priori*, i toni più accesi delle questioni politico-ideologiche affrontate dalla *pièce* di Romand (la sottomissione di un popolo libero a un oppressore; l’identità nazionale; l’amor di patria; le strategie della ribellione; ecc.) per proporle in modo più generico ed edulcorato. Il fatto che tali passi subiscano una sorta di censura preventiva e non vengano trascritti nella versione italiana per le scene mostra in modo chiaro da un lato la difficile situazione in cui si trovavano a operare gli attori e gli adattatori teatrali del periodo risorgimentale (che preferiscono censurarsi da soli i testi secondo criteri più o meno condivisi, piuttosto che farli epurare dagli organi di polizia); dall’altro come, tutto sommato, le posizioni contrarie al regime vigente possano ugualmente in parte penetrare, se sapientemente proposte, per essere offerte alla popolazione. *Il cittadino di Gand* di cui parla Battaglia nella sua analisi pubblicata nel «Pirata», dunque, analisi chiaramente formulata a partire dalla visione dello spettacolo di Modena e non certo dalla lettura della *pièce* francese, anche alla luce dell’esame del copione della Compagnia Lombarda getta una luce sui criteri di “resistenza” posti in atto a teatro nel periodo risorgimentale, più che definire in astratto un genere teatrale avulso dal contesto in cui dovrebbe venire immesso.

28-29].

50 Cfr. BOURGEOIS, V, 3, p. 579; CITTADINO, IV, 3, p. 71; *Copione Cittadino*, IV, 3, [pp. 50-51].

51 Cfr. Simona BRUNETTI, *Il palcoscenico del secondo Ottocento italiano: La signora dalle camélie*, Padova, Esedra, 2004. Si veda in particolare il terzo capitolo.