

ROMANTICISMI



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

*Il romanticismo
visto dalla stampa francese del 1829*

Franco Piva

ANNO IV - 2019



IL ROMANTICISMO VISTO DALLA STAMPA FRANCESE DEL 1829

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

RIASSUNTO: La storia del romanticismo francese è stata presentata molto spesso come quella di una violenta rottura col passato, condotta nel nome della libertà dell'arte e di modelli stranieri, inglesi e tedeschi soprattutto, di cui la cosiddetta «bataille d'*Hernani*» avrebbe costituito l'atto conclusivo. La stampa degli anni che precedettero immediatamente la prima di *Hernani* mostra invece che gli spiriti più attenti del tempo, favorevoli a un forte rinnovamento del teatro, che si auguravano, erano però ben lontani dall'auspicare la rottura radicale con la tradizione propugnata da Hugo, e si riconoscevano piuttosto nella riforma moderata proposta da Casimir Delavigne e da lui realizzata il 30 maggio 1829 col *Marino Faliero*, accolto con grande entusiasmo sia dal pubblico che dalla critica.

ABSTRACT: The history of French Romanticism has often been presented as that of a violent break with the past, conducted in the name of the artistic freedom and foreign models, in particular English and German ones, of which the so-called «bataille d'*Hernani*» would constitute the final act. The press of the years that immediately preceded the first performance of *Hernani* shows, on the contrary, that the most attentive minds of the period were in favour of a strong renewal of the theatre, which they hoped, but they were far from wishing a radical break with the tradition advocated by Hugo, and they rather identified themselves with the moderate reform proposed by Casimir Delavigne, who carried it out on May 30th 1829 with *Marino Faliero*, welcomed with great enthusiasm by both the public and the critics.

PAROLE CHIAVE: romanticismo, teatro romantico, canone alto vs canone basso, Casimir Delavigne, Victor Hugo, rottura, riforma

KEY WORDS: Romanticism, romantic theater, “high” canon vs “low” canon, Casimir Delavigne, Victor Hugo, break, renewal



IL ROMANTICISMO VISTO DALLA STAMPA FRANCESE DEL 1829

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

Perché, per capire come la stampa e, tramite essa, i Francesi guardarono a quello che, all'epoca, era ancora chiamato il «romantique» in opposizione a quello che era invece chiamato il «classique», per capire cosa ne pensavano, cosa se ne aspettavano, abbiamo scelto l'anno 1829? Sostanzialmente per due ragioni, che ci paiono due buone ragioni: da un lato, perché, all'altezza del 1829, il dibattito sul romanticismo riguardava ormai solo il teatro, che in Francia era il genere letterario più importante; dall'altro, perché il 1829 fu, per il teatro francese, un anno di fondamentale importanza, in qualche modo cruciale. In Francia, come altrove, il dibattito sul romanticismo, e sul teatro romantico in modo particolare, era nato molto tempo prima e lì, come altrove, aveva dato origine a una *querelle* che durava ormai da anni, da troppi anni, tanto che nei giornali s'avvertiva una certa stanchezza, quando non addirittura un dichiarato fastidio; tanto più che per certi quella *querelle* era inutile, non essendo destinata ad incidere in modo significativo sui cambiamenti e sulle trasformazioni che il teatro francese avrebbe dovuto subire, che avrebbe inevitabilmente subito per uscire dalla crisi nella quale si dibatteva ormai da troppi anni.

Il romanticismo aveva fatto grandi progressi anche in Francia e aveva, fin dagli anni '20, messo le mani su interi settori della letteratura, che aveva rinnovato profondamente: la poesia, per esempio, con Lamartine, il romanzo storico, con Vigny, l'epopea, con Chateaubriand, e anche la critica, nella quale M^{me} de Staël aveva portato una ventata di aria nuova, che aveva scosso l'intera foresta e dato il via ad un salutare e profondo ripensamento sul ruolo della poesia e sul ruolo che il poeta doveva svolgere nella società che era uscita dalla rivoluzione e dalla lotta per la libertà. Era però convinzione comune che il romanticismo non avrebbe potuto dire di essersi veramente imposto in Francia finché non fosse riuscito a farlo in quel settore di fondamentale importanza nella letteratura e nella cultura nazionale che, da sempre, era stato il teatro, quello tragico segnatamente. Certo, anche in quell'ambito la polemica infuriava da anni. Grazie all'apporto delle nuove idee venute dall'estero, dall'Italia, per esempio, e da quell'Alessandro Manzoni, in particolare, le cui tragedie, presto tradotte, avevano suscita-

to grande scalpore, grandi discussioni e grandi speranze,¹ e ancora prima da alcuni teatri stranieri, quello tedesco e quello inglese soprattutto, che i Francesi avevano imparato a conoscere o direttamente, tramite le vicende legate alla Rivoluzione dell'89 (leggi: emigrazione) o, indirettamente, tramite le traduzioni e/o gli adattamenti più o meno fedeli, che proprio l'emigrazione aveva favorito, e che si erano fatti sempre più numerosi col passare degli anni e con il crearsi di un clima via via più favorevole. Grazie ad essi, la Francia aveva preso coscienza dell'esistenza di altre tradizioni teatrali e della possibilità/opportunità che anche in Francia questo genere letterario potesse subire un rinnovamento, reso tanto più necessario dal fatto che, come si diceva, il teatro francese era lentamente scivolato in una crisi, di opere e di identità, via via più profonda, dalla quale stentava ad uscire. Le discussioni, che questo stato di cose aveva suscitato tra gli addetti ai lavori, erano state molte; le ricette proposte altrettante, ma i risultati facevano ad arrivare.²

Sollecitati da alcuni degli organi di stampa che con maggiore attenzione avevano seguito il dibattito e che con maggiore convinzione avevano sostenuto la necessità di passare dalle parole ai fatti, alcuni degli uomini più in vista della cosiddetta «*école moderne*», sorta in opposizione alla vecchia e sempre più vilipesa «*école classique*», si erano, è vero, decisi a dare un seguito alle teorie con le quali, negli anni precedenti, avevano riempito giornali e *préfaces*, e avevano affrontato la difficile prova della *rampe*; lo avevano fatto con una serie di opere nessuna delle quali, però, aveva convinto. L'*Amy Robsart* di Victor Hugo e la *Christine à Fontainebleau* di Frédéric Soulié, due opere sulle quali i «romantiques» d'oltralpe avevano fatto grande affidamento, si erano concluse in un vero e proprio disastro. Il *Cromwell* del già citato Hugo si era rivelato del tutto «injouable», ed era parso più un esercizio di bravura poetica che una vera opera di teatro; anche negli uomini più inclini al rinnovamento esso aveva, ad ogni modo, suscitato più critiche che consensi. L'*Emilia* di Alexandre Soumet, che conobbe una sor-

- 1 È appena il caso di ricordare, a questo proposito, la *Lettre sur les unités de temps et de lieu dans la tragédie* che Alessandro Manzoni inviò a Victor Chauvet che, in un articolo apparso sul «*Lycée français*» nel 1820, pur apprezzando la tragedia, aveva criticato il fatto che il Manzoni non avesse rispettato queste regole nel suo *Conte di Carmagnola* e l'ampia e salutare polemica che quella «Lettre» suscitò in tutta Europa, e particolarmente in Francia.
- 2 Per avere un'idea, sintetica ma abbastanza precisa, di questi dibattiti, cfr., per esempio, René Bray, *Chronologie du romantisme (1804-1830)*, Paris, Nizet, 1963.

te migliore, era però l'opera di un autore che era stato sì vicino ai romantici della prima ora, ma che si era poi allontanato da un movimento che, ultimamente, su *input* del giovane Victor Hugo, aveva effettuato una svolta eccessivamente radicale, che ne aveva travisato volto e finalità e nel quale Soumet, come altri, ad esempio Jacques Ancelot, non si riconosceva più; soprattutto da quando Victor Hugo aveva riunito gli amici e gli adepti più fedeli nel «Cénacle» della rue Notre-Dame-des-Champs, che, da lui rigidamente governato, era diventato l'unico vero centro di irradiazione del romanticismo francese.³ Altri romantici, pur continuando a far parte dell'«école moderne», avevano però preferito allentare i loro rapporti con il «Cénacle» di Hugo: Lamartine, per esempio, che era tornato nella sua natia Borgogna o Vigny, sempre più perplesso di fronte alla svolta liberale che l'amico di una volta aveva impresso al proprio pensiero politico. Accanto ad Hugo erano rimasti coloro che, come Émile Deschamps, avevano in un certo senso rinunciato alla creazione personale, oppure gli adepti più giovani, provenienti da ambiti per lo più non letterari, ai quali Hugo aveva inculcato un vero e proprio culto della personalità.

Nonostante questo, il romanticismo pareva però ormai pronto per portare l'attacco anche all'ultimo baluardo della vecchia «école» francese ed al luogo simbolo della gloriosa tradizione teatrale francese che era la

- 3 Anche se non tutti gli studiosi concordano su questa dinamica, pare che il giovane Hugo abbia preso possesso dell'«école moderne» proprio in questo modo, facendone una cosa sostanzialmente sua. È quanto lasciano intendere non solo alcune testimonianze dell'epoca, ad esempio quella di Louis Véron, il fondatore e per anni direttore della prestigiosa «Revue de Paris»: «Bientôt *l'enfant sublime*, Victor Hugo, avec un insatiable désir de bruit, de domination et de gloire, ne se contenta plus d'un second rôle. Une de ses préfaces [quella di *Cromwell*] fut une proclamation. Il sut enflammer des groupes assez nombreux de jeunes enthousiastes, qui combattirent en son nom et pour sa gloire. Il fit passer le romantisme, jusque-là tout rêveur, à l'état militant; il cria: Aux armes! [...] Victor Hugo se fit enfin le chef et le dictateur d'une révolution» (*Mémoires d'un bourgeois de Paris* par le docteur L. Véron, Paris, Gabriel de Gonet, 1853, t. I, p. 220-221), ma anche alcuni noti studiosi moderni: «Changeant du tout au tout de stratégie [Hugo] tend désormais à s'emparer des insignes de la conquête. Auto-promu chef d'école, il bat bientôt le rappel, à coups de "préfaces-manifestes", de toute la "jeunesse artiste" autour du drapeau romantique», ha fatto, per esempio, notare José-Luis Diaz a proposito del «conflit central, romantiques vs classiques», che, a suo avviso, caratterizza, « la première moitié du [XIX^e] siècle » (José-Luis Diaz, *Le champ littéraire comme champ de bataille (1820-1850)*, «CONTEXTES» [en ligne], 10/2012, mis en ligne le 8 avril 2012. URL : <http://contextes.revues.org/4943> ; DOI : 10.4000/contextes.4943, p. 6 di 22).

Comédie-Française. Il 1829 è, a questo proposito, come abbiamo detto, un anno molto importante, perché è l'anno in cui quell'attacco ebbe inizio, e sotto i migliori auspici. Il 10 febbraio di quell'anno alla Comédie-Française ebbe infatti luogo la prima rappresentazione dell'*Henri III et sa cour* del giovane Alexandre Dumas, che ottenne un grande, quanto inatteso successo. A guardar bene, si era trattato di un avvenimento in qualche modo minore: la *pièce* di Dumas non era infatti altro che «un drame historique en prose», come la Comédie-Française ne aveva messo in scena altri, specie da quando essa era diretta dal barone Taylor; in esso gli adepti dell'«*école moderne*» videro però l'opera nuova attesa da tanto e, nel contempo, il primo vero colpo inferto alla Comédie-Française. Poco più di sette mesi più tardi, sempre alla Comédie-Française, fu creato il *More de Venise* di Alfred de Vigny. Anche in questo caso si era trattato di un avvenimento in qualche modo minore. Il *More de Venise* non era infatti altro che una «traduzione» più o meno fedele dell'*Othello* shakespeariano. Ma anche in questo caso, esso fu considerato dagli adepti dell'«*école moderne*», e di fatto fu, un avvenimento importante perché con quella sua «traduzione», Alfred de Vigny era riuscito a 'sdoganare', proprio nel tempio della più pura tradizione teatrale francese, il celebre bardo d'Oltremarica, nel quale alcuni avevano visto, e ancora vedevano il principale responsabile dell'imbarbarimento che il teatro francese aveva subito negli anni precedenti e della crisi nella quale esso era progressivamente sprofondata, mentre altri vi avevano visto il modello al quale era necessario rifarsi per ridare linfa proprio a quel teatro, che il tempo e gli abusi dell'«*école classique*» avevano sfibrato. Nonostante i limiti che presentavano, e che la critica, specie quella più tradizionale, non mancò di evidenziare, le due opere avevano indubbiamente aperto, nel sistema di difesa opposto dai cosiddetti «classici» all'occupazione da parte dei romantici di quello che era considerato il simbolo stesso della tradizione letteraria francese, una breccia importante, la quale lasciava intendere che l'assalto finale era ormai alle porte.

A sferrarlo sarebbe stato, con ogni probabilità, Victor Hugo, il capo indiscusso di quell'«*école moderne*» all'interno della quale operavano i cosiddetti «romantiques», che proprio al «*Cénacle*» della rue Notre-Dames-Champs e a Victor Hugo specificatamente, facevano, come abbiamo visto, capo. Difficilmente quest'ultimo si sarebbe lasciato sfuggire questo onere, ma soprattutto questo onore. Lo aveva del resto lasciato chiaramente intendere ad Alexandre Dumas subito dopo il successo che era arriso al suo «*drame historique*». Al giovane Dumas, che non stava in sé dalla gioia all'idea di poter, grazie a quella sua opera, entrare a far parte del «*Céna-*

cle» e della ristretta cerchia degli amici più intimi del suo capo, Victor Hugo fece capire che sarebbe stato ben contento di contarlo tra i suoi adepti, ma anche, a scanso di possibili equivoci, che la prossima mossa, quella decisiva, sarebbe toccata a lui.⁴ Lo fece capire, qualche tempo dopo, anche ad Alfred de Vigny quando tentò di far passare *Hernani* davanti al *More de Venise*, temendo che lo 'sdoganatore' di Shakespeare potesse prendere la testa di quel romanticismo più moderato che, seppur sconfitto sul campo dal giovane Hugo, non era affatto scomparso e poteva anzi contare su più forze di quanto non si creda normalmente. Queste precauzioni sono tanto più significative delle reali intenzioni, o paure, di Victor Hugo, che quello che avrebbe potuto e sarebbe dovuto essere l'attacco finale alla roccaforte della «vieille école classique», il fondatore del «Cénacle» della rue Notre-Dame-des-Champs aveva già tentato di portarlo a metà di quello stesso anno, ma dapprima Martignac, il ministro degli Interni al quale, temendo un possibile giudizio negativo della censura, l'autore l'aveva presentata, poi La Bourdonnaye, che nel frattempo gli era succeduto nell'incarico, avevano vietato la rappresentazione dell'opera che noi oggi conosciamo sotto il titolo di *Marion de Lorme*. Victor Hugo non si era tuttavia perso d'animo e, per evitare che qualcun altro potesse prendere in mano le redini della riforma, meglio sarebbe dire della rivoluzione che intendeva apportare nel teatro francese, si era immediatamente rimesso al lavoro e, nel giro di neppure un mese, aveva portato a termine quell'*Hernani* alla cui realizzazione, dopo che la censura e la politica avevano tentato, questa volta invano, di opporvisi, gli attori della Comédie-Française stavano alacramente lavorando. Quel «qualcun altro», a dispetto del fatto che le storie del

4 Cfr. Alexandre Dumas, *Mes Mémoires*, Paris, Laffont, 1986, t. I, p. 1049: «Cette représentation fut non seulement une grande joie [pour moi], mais encore une grande consolation pour Victor Hugo. Nous nous revîmes après la représentation. Il me tendit la main. "Ah ! mécriai-je, me voilà donc enfin des vôtres." J'étais bien heureux de mon succès ; mais ce qui surtout me le rendait plus précieux, c'était le droit qu'il m'avait conquis de toucher toutes ces mains-là. "Maintenant, me dit Hugo, à mon tour !" » ; e Victor Pavie (*Œuvres choisies*, précédées d'une notice biographique par René Bazin, Paris, Librairie académique Didier, 1887, t. II, p. 117): «Au lendemain de la première représentation d'*Henri III et sa cour* à la Comédie Française, Victor Hugo, pressenti par ses visiteurs et adeptes sur la portée de cet événement, répondit : "Cela me semble une excellente transition, tant au point de vue de l'œuvre qu'à celui du public. Après l'échec d'*Amy Robsart*, rien n'était plus désirable qu'une tentative de ce genre, où le parterre, à son insu, acceptât quelque chose de ce que, d'abord, il avait si obstinément rejeté. [...] La brèche est ouverte, nous passerons !" ».

teatro francese ne parlino assai poco, era Casimir Delavigne, uno scrittore che aveva goduto di una grandissima fama con le sue prime opere (*Les Vêpres siciliennes* e *L'École des vieillards*) e che, dopo un periodo di appannamento, che aveva fatto pensare che la sua parabola artistica fosse ormai giunta al tramonto, era tornato prepotentemente alla ribalta con una tragedia in cinque atti e in versi, *Marino Faliero*, che alla Porte-Saint-Martin, dove il suo autore, snobbando la troppo compassata e altezzosa Comédie-Française, l'aveva fatta rappresentare, aveva incontrato un successo strepitoso, che poteva rivelarsi assai pericoloso.

Nonostante ciò, la vittoria finale dell'«*école moderne*», anzi dell'ala più radicale di essa, quella che s'identificava con il «*Cénacle*» della rue Notre-Dame-des-Champs, era però, almeno così pareva, imminente. Le storie letterarie dicono che sarebbe bastato aspettare ancora qualche mese, fino al 25 febbraio dell'anno successivo, quando, dopo l'epica «battaglia» che i «romantiques», guidati da Victor Hugo e dai suoi più stretti sostenitori, ingaggiarono con i «classiques» che, con le loro manovre e la loro infida «cabale», avevano tentato fino all'ultimo di opporsi a quella che ritenevano un'insopportabile insolenza, la creazione e il successo di *Hernani* decretarono il trionfo del romanticismo francese anche a teatro. È una versione e una visione dei fatti alla quale, da qualche tempo, alcuni critici guardano con sospetto, e che merita in effetti di essere, almeno in parte, rivista e, forse, corretta.⁵

Da un punto di vista storico-critico ma anche pedagogico, può essere interessante confrontare questa visione con quella che, di quegli stessi avvenimenti, propongono, per esempio, i giornali e le riviste dell'epoca, che, in linea di massima, costituiscono fonti senz'altro più attendibili dei *récits*, tardivi e non di rado *arrangés* dalla memoria affettiva, che hanno lasciato testimoni troppo coinvolti nell'avvenimento come Théophile Gautier, uno dei più convinti animatori della fin troppo celebre «battaglia», o Adèle Hugo, che quella serata visse al fianco dell'autore di *Hernani*, sui quali le storie del romanticismo francese si sono troppo spesso basate e di cui hanno tramandato la sostanza. È proprio quest'altra immagine che noi vorremmo presentare qui brevemente, per far vedere che cosa il romanticismo fosse, agli occhi dei Francesi, a pochi mesi dalla creazione di quell'*Hernani* che, secondo la tradizione, ne avrebbe decretato il trionfo,

5 Sulla cosiddetta «*bataille d'Hernani*» e sul supposto trionfo di Victor Hugo in quella circostanza, ci permettiamo di rinviare a *Hernani et la critique de son temps. Textes réunis, introduits et annotés par Franco Piva*, Paris, Hermann, 2019, pp. 10-52.

che cosa i Francesi si aspettassero da esso, quale parte esso avesse nei loro discorsi e nelle loro riflessioni critiche.

Per quanto riguarda la situazione dell'«*école moderne*» nei suoi rapporti con il teatro, basta, per farsene un'idea sufficientemente precisa, e non potendo, per ovvi motivi, essere più particolareggiati, leggere quanto scrisse al riguardo, a metà del 1829, il direttore del «*Globe*», la rivista che, con la sua posizione moderatamente aperta al rinnovamento, può essere considerata come indicativa dell'atteggiamento che l'opinione colta dell'epoca aveva nei riguardi di quell'«*école moderne*» nella quale troppo spesso forse si tende a identificare il romanticismo, o quello che i Francesi dell'epoca chiamavamo il «*romantisme*». Dopo aver esaminato, con la cura che l'argomento richiedeva, la situazione, a suo avviso «*catastrophique*», nella quale il teatro francese si trovava nel momento, a metà del 1829, in cui egli scrisse quell'articolo, Paul-François Dubois diceva di non vedere all'orizzonte alcuna via d'uscita, in quanto, «*depuis la mort de Talma* », avvenuta com'è noto nel 1826, non era stato rappresentato alla Comédie-Française «*un seul drame, une seule tragédie, soit du genre classique, soit du genre romantique, qui [pût] élever l'une des deux écoles au-dessus de l'autre*», tutto, compreso quindi anche l'*Henri III et sa cour* di Dumas, essendo risultato «*à peu près de même force*».⁶

Per quanto riguarda gli uomini che militavano all'interno di quell'«*école*», o che la sostenevano nella sua azione rinnovatrice, occorre poi dire che, se la maggior parte dei giornali progressisti dell'epoca guardavano ad essi con simpatia, erano invece, in generale, molto perplessi nei confronti di quelli che «*L'Album national*», giornale peraltro aperto al rinnovamento, aveva definito, all'inizio del 1829, come «*les hommes rouges de la littérature*», con un esplicito riferimento ai protagonisti più fanatici della rivoluzione che una trentina di anni prima aveva spazzato via l'Ancien Régime politico. Nei loro confronti, la maggior parte dei giornali francesi opposero anzi lo stesso atteggiamento di sostanziale rifiuto che manifestarono nei riguardi di quelli che un altro giornale, «*Le Corsaire*», di tendenze, specie letterarie, molto diverse, definì, più o meno alla stessa

6 Cfr. Paul-François Dubois, *Considérations générales sur l'égalité faiblesse des deux écoles classique et romantique*, «*Le Globe*», 30 mai 1829, t. VII, p. 342-343. È interessante notare che Dubois scrisse questo articolo all'indomani della creazione di *Pertinax*, una tragedia in cinque atti e in versi, del vecchio Antoine-Vincent Arnault, la cui rovinosa caduta fu considerata fin dall'epoca come il simbolo del destino che attendeva la tragedia classica.

data, i «survivants de l'Empire et de la première Restauration», vale a dire nei riguardi dei rappresentanti più rigidi della «vieille école classique», i quali non vedevano altra soluzione ai problemi che affliggevano il teatro francese che il ritorno a una ripresa fedele e quasi religiosa dei grandi modelli lasciati da Corneille, Racine e Voltaire, senza rendersi conto che i tempi erano cambiati e che la società nata dalla Rivoluzione aveva bisogno di un teatro nuovo, o almeno profondamente rinnovato nei temi e nel linguaggio, oltre che nelle strutture. Per sgombrare il campo da possibili equivoci, occorre infine far notare che, agli occhi dei Francesi del 1829, i «romantiques» erano quei «novateurs extrêmes» che «pris d'enthousiasme pour Shakespeare et Schiller», intendevano «tout détruire» e «substituer leurs productions, ou les copies de leurs productions aux ouvrages anciens et modernes de l'école française».7 Accanto ai «novateurs extrêmes», intenti più a distruggere che a rinnovare, c'erano però anche, avvertiva il collaboratore dell'«Album national», rivolgendosi al suo preoccupatissimo interlocutore, un «classique outré», i «novateurs modérés» che, coscienti, come M^{me} de Staël, che «à une société nouvelle il faut un théâtre nouveau», intendevano «innover avec sagesse» per dare alla Francia uscita dalla Rivoluzione il teatro di cui essa aveva bisogno.8 Questo è, in sostanza, il quadro che emerge da una lettura della stampa francese, alla vigilia di quel 25 febbraio 1830 che, secondo la tradizione, segnò il trionfo di Victor Hugo e del romanticismo a teatro; queste sono le attese dei Francesi più aperti culturalmente e più favorevoli al rinnovamento richiesto dalle mutate condizioni politiche, sociali e culturali in cui la Francia uscita dalla rivoluzione si trovava a vivere. Era convinzione comune che a portare il teatro francese fuori dalla crisi nella quale da troppi anni ormai esso si dibatteva, non sarebbero stati né i «classiques stationnaires» stigmatizzati dal «Corsaire», né «les hommes rouges de la littérature» denunciati dal collaboratore dell'«Album national» più sopra ricordato, gli uni e gli altri essendo troppo implicati in una *querelle* tanto aspra quanto sostanzialmente inutile e che ai più era ormai venuta a noia, bensì, come, in occasione dell'ennesima inutile riviviscenza della *querelle* provocata dall'*Henri III et sa cour* di Dumas, lasciò intendere il critico teatrale del «Journal des débats», moderatamente aperto alle novità, gli uomini di quel «tiers parti» che, come era successo nella politica al tem-

7 Cfr. «L'Album national», 7 janvier 1829, p. 199.

8 *Ibid*, p. 200.

po delle guerre di religione evocate dal dramma di Dumas, si era formato negli ultimi anni anche in letteratura.⁹

L'indicazione del «Journal des débats» è tanto più meritevole di attenzione in quanto non è un'indicazione isolata, tantomeno l'indicazione di un giornale che, in letteratura come in politica, aveva scelto una linea mediana, se non di comodo compromesso, ma un'indicazione che, con formule molto simili, compare in diversi altri giornali dell'epoca, soprattutto in quelli più sensibili alla necessità di un profondo rinnovamento della letteratura, di quella teatrale soprattutto. Il «Mercure du dix-neuvième siècle», per esempio, che nell'*Avant-propos* programmatico al XIX volume, quello in cui la rivista, passata nelle mani dell'editore Charles Ladvochat, si pose decisamente sulla strada del rinnovamento letterario oltre che sociale, della Francia, aveva precisato, già alla fine del 1827, che «Entre l'ardeur de tout détruire et l'obstination à tout conserver, il est un juste milieu qu'il faut enfin saisir, car c'est là qu'est la vérité».¹⁰ Del «Globe», l'organo dei cosiddetti «Doctrinaires», lo studioso più accreditato ha fatto notare recentemente che in materia di rinnovamento letterario, da esso peraltro fortemente auspicato, la rivista fondata e diretta da Paul-François Dubois assunse, fin dall'inizio, «une position remarquablement équilibrée [...] aussi hostile aux extravagances romantiques qu'aux préjugés classiques»,¹¹ precisando che alcuni dei Globistes più direttamente coinvolti nel discorso letterario, come Charles de Rémusat, Jean-Jacques Ampère o Jean Duvergier de Hauranne, espressero l'auspicio che si realizzasse «la conciliation entre les deux partis».¹² Alla fine del 1828, «L'Album national» aveva addirittura auspicato una sorta di fusione delle due scuole. Ragionando sui modi di far uscire il teatro francese, perché, come abbiamo detto, di esso soprattutto si parlava in quegli anni, dalla crisi nella quale, a suo avviso, l'avevano portato proprio le due scuole contrapposte, un collaboratore dell'«Album» aveva infatti evocato l'azione di alcuni «hommes supérieurs» che negli anni precedenti avevano tentato di «opérer, pour [s]'exprimer ainsi, une fusion des deux écoles».¹³ Per quanto riguarda il teatro, l'autore dell'articolo pensava in modo particolare a Jacques Ancelot, di cui ri-

9 Cfr. «Le Journal des débats», 16 février 1829, p. 2

10 Cfr. «Le Mercure du dix-neuvième siècle», t. XIX, octobre-décembre 1827, p. II.

11 Jean-Jacques Goblot, *La Jeune France libérale. "Le Globe" et son groupe littéraire*, Paris, Plon, 1995, p. 379.

12 *Ibid.*, p. 387.

13 *Ibid.*

cordava le opere, *Fiesque* e *Olga ou l'Orpheline moscovite*, che, secondo lui, meglio avevano cercato di realizzare questa fusione.¹⁴ Se avesse scritto qualche mese più tardi, quel giornalista avrebbe quasi sicuramente fatto un altro nome, perché nel 1829, lo scrittore in grado di operare, se non la «fusion des deux écoles» auspicata dall'«Album national», quantomeno quella riforma «sage et modérée» che, come abbiamo visto, era negli auspici e nelle attese della stragrande maggioranza di coloro che erano impegnati a promuovere quel rinnovamento del teatro francese che lo rendesse capace di soddisfare le istanze di un pubblico profondamente cambiato rispetto a quello che aveva applaudito i capolavori di Corneille, di Racine e di Voltaire, c'era e aveva, come abbiamo già anticipato, un nome ed un cognome ben precisi. Si trattava di Casimir Delavigne che, dopo la lunga pausa di riflessione alla quale l'aveva costretto la malattia che l'aveva colto dopo la sua ammissione all'Académie Française e il successivo lungo viaggio in Italia che i medici gli avevano consigliato di compiere per ritrovare la salute, si accingeva a ridiscendere in campo, più determinato che mai a portare a compimento quella riforma del teatro francese che egli si era ripromesso, e aveva promesso di realizzare quasi quattro anni prima, nel discorso pronunciato, il 5 luglio 1825, davanti all'Académie Française, che lo aveva accolto, lui poco più che trentenne, tra i suoi membri all'inizio di quello stesso anno.¹⁵

Nel 1829, Casimir Delavigne era un personaggio già celebre. Nato a Le Havre nel 1793, si era imposto ancora giovanissimo all'attenzione generale dapprima come poeta, con le sue celebri *Messéniennes*, che ne avevano fatto una sorta di poeta nazionale, poi con alcune opere di teatro, sostanzialmente regolari nella forma ma animate da un evidente spirito innovatore, che lo additarono presto a modello per i giovani che in quella difficile carriera intendevano o si accingevano a entrare.¹⁶ Al tempo dell'*École*

14 Cfr. «L'Album national», 30 octobre 1828, p. 6. Si trattava del primo numero del giornale; l'indicazione non poteva quindi non avere un significato in qualche modo programmatico.

15 L'elezione di Casimir Delavigne ebbe luogo, quasi all'unanimità, il 24 febbraio 1825. Cfr. il «Journal des Savants» del febbraio 1825, p. 121: «L'Académie française a élu, dans la séance du 24 février, M. Casimir Delavigne pour remplir la place vacante par le décès de M. le comte Ferrand.»

16 In assenza di una vera e propria biografia, per un approccio biografico a Casimir Delavigne, cfr. Germain Delavigne, *Notice sur Casimir Delavigne*, in *Œuvres complètes de Casimir Delavigne*, nouvelle édition, Paris, Didier, 1846, t. VI, pp. II-XXVI; Ferdinand Vuacheux, *Casimir Delavigne. Étude biographique et littéraire*, Paris, Imprimerie du

des vieillards, una commedia rappresentata con grande successo alla Comédie-Française alla fine del 1823, il giovane Delavigne aveva conosciuto il vecchio attore Talma che gli fu prodigo di consigli e che lo avviò a una profonda riflessione sulle ragioni che avevano portato il teatro francese alla difficile situazione nella quale versava e sui modi di risollevarlo dalla crisi nella quale da troppi anni esso si trovava, nonostante gli sforzi prodigati, sul piano della rappresentazione e dello spettacolo, dal vecchio attore per rinnovarlo.¹⁷ Fu anche da quelle conversazioni che nacque il programma che Casimir Delavigne presentò all'Académie Française nel luglio del 1825 e che, ritornato in Francia dal suo viaggio in Italia, cercò di realizzare con *Marino Faliero*, una «tragédie en cinq actes et en vers» che anziché alla Comédie-Française, per la quale era stata inizialmente scritta, fu rappresentata, la sera del 30 maggio del 1829, alla Porte-Saint-Martin, un teatro di *boulevard* al quale il barone di Mongenet aveva cercato di dare un'impronta più letteraria e più nuova. E dove, grazie anche all'eccellente e spigliata interpretazione che ne diedero gli attori di quel teatro, liberi dalle tradizioni che ingessavano la dizione e la gestualità di quelli della rue de Richelieu, essa ottenne uno strepitoso successo non solo di pubblico ma, come vedremo tra poco, anche di critica.¹⁸

Dopo aver rivendicato la sua appartenenza a quella «génération naissante», convinta, contrariamente a quanto credevano le vecchie *per-ruques* alle quali Casimir Delavigne purtuttavia si rivolgeva, che «il est encore possible de créer pour qui veut rester fidèle à sa nature», il giova-

commerce, 1893 ; Alexandre Favrot, *Étude sur Casimir Delavigne*, Berne, Staempfli et Cie, 1894 ; Maurice Souriau, *Le roman de Casimir Delavigne, d'après les manuscrits de la Bibliothèque du Havre*, Paris, Armand Colin, 1900 ; Marcelle Fauchier-Delavigne, *Casimir Delavigne intime*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1907.

17 Sull'azione svolta da Talma per svecchiare il teatro francese e sulla sua discussa posizione tra conservazione e rinnovamento, cfr. Jean Gaudon, *Talma et ses auteurs*, in *Modern Miscellany presented to Eugène Vinaver, by pupils, colleagues and friends*, Manchester, Manchester University Press, 1969, pp. 85-96 e Florence Filippi, *François-Joseph Talma, ou le paradoxe d'un comédien entre avant-garde et tradition*, in Cristina Marinho-Nuno Pinto Ribeiro (dir.), *Teatro do Mundo, Tradição e vanguardas : cenas de uma conversa inacabada*, Porto, Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto, Centro de Literaturas e Culturas Lusofonas e Europeias, 2009, pp. 47-62.

18 Sulle ragioni che portarono Casimir Delavigne a ritirare *Marino Faliero* dalla Comédie-Française per portarlo alla Porte-Saint-Martin e sullo strepitoso successo che l'opera incontrò in questo teatro, cfr. Franco Piva, *Marino Faliero à la Porte-Saint-Martin. Histoire d'un (très?) grand événement littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2019, pp. 51-96.

ne *récipiendaire* aveva, in quel suo discorso, espresso l'intenzione di «s'exposer aux orages», di sfidare il «génie des tempêtes» di cui aveva parlato Camoens, « qui épouvante le jeune poète qui se sent prédestiné aux hasardeuses entreprises», alla ricerca di quelle «terres inconnues», che sole consentono al «génie» di sentirsi in pace con se stesso; simile in ciò a tanti altri giovani di quella «génération naissante» della quale egli si diceva orgoglioso di far parte, e che era poi quella dei grandi romantici. A differenza di molti di quei giovani, Casimir Delavigne non voleva tuttavia partire «au hasard», ma sulla scorta di una guida in qualche modo sicura. «À travers tant de périls, qui peut nous conduire à cette gloire, objet idéal de toutes les ambitions en littérature?» si era chiesto il giovane accademico, che aveva subito risposto con sicurezza: «Une audace réglée par la raison»¹⁹.

Raisonnables avant tout, marchons ensuite avec indépendance, marchons sans céder aux opinions exclusives, – aveva precisato Delavigne con altrettanta sicurezza – sans nous soumettre en aveugles aux théories qui veulent devancer l'art et qui ne doivent venir qu'après lui. Quel génie créateur se révoltera contre les formes anciennes pour s'en laisser prescrire de nouvelles ? Ce ne serait que changer de servitude. Le mépris des règles n'est pas moins insensé que le fanatisme pour elles. Quand d'imposantes beautés peuvent justifier nos écarts, c'est aimer l'esclavage, c'est immoler la vraisemblance à la routine, que de presser notre sujet dans des entraves qu'il repousse. Mais s'affranchir des règles pour se faire singulier, lorsque l'action dramatique les comporte, c'est chercher son triomphe dans une servile concession aux idées du moment, et le pire des esclavages est celui qui joue la liberté. Admirateurs ardents de Sophocle, sachons donc admirer Shakespeare et Goethe, moins pour les reproduire en nous que pour apprendre en eux à rester ce que la nature nous a faits.²⁰

Questo passaggio ci dice chiaramente che, se aveva la mente rivolta al futuro del teatro francese, Casimir Delavigne prendeva però anche, e con fermezza, le distanze dalle fughe in avanti dietro alle quali è facile scorgere l'atteggiamento, a suo avviso eccessivamente disinvolto, di certi «novateurs extrêmes», che intendevano sostituire il teatro francese con quello di al-

19 Cfr. Casimir Delavigne, *Discours de réception à l'Académie-Française*, in *Œuvres complètes de Casimir Delavigne*, de l'Académie-Française. Seule édition avouée par l'Auteur, Paris, H.-L. Delloye et V^{or} Lecou, éditeurs, rue des Filles-St.-Thomas, 5, place de la Bourse, M. DCCC. XXXVI, p. 581.

20 Cfr. *Ibid.*, pp. 581-582.

tri paesi; così come appare evidente che la riforma che egli si proponeva di realizzare era molto diversa da quella che avevano in mente «les hommes rouges de la littérature». A pensarci bene, essa non coincideva neppure con quella del «tiers parti» evocato dal «Journal des débats»; a differenza di quella, la riforma alla quale pensava Casimir Delavigne non ambiva infatti trovare un compromesso o realizzare la fusione tra le due scuole, bensì andare al di là di entrambe. Non per questo la sua riforma era però, meno di quelle, rivolta al futuro; non per questo essa aveva, meno di quelle, in mente il teatro di cui la Francia, uscita dalla Rivoluzione e dalla lotta per la libertà che l'aveva profondamente trasformata, aveva bisogno. E se *Marino Faliero* incontrò, quattro anni dopo, un successo così strepitoso non fu soltanto perché Delavigne, infrangendo il sistema dei «privilèges» che Napoleone aveva introdotto nel 1807 e sul quale il teatro francese si reggeva da decenni,²¹ aveva affidato a un teatro del *boulevard* una tragedia in versi, che, secondo i regolamenti napoleonici, solo la Comédie-Française avrebbe avuto il diritto di rappresentare. Se quell'opera ottenne un così grande successo fu anche, direi anzi soprattutto, perché gli spettatori parigini del 1829 videro in essa l'opera nuova che essi attendevano da tempo, l'opera che aveva saputo interpretare e soddisfare al meglio le loro attese, la loro sensibilità, i loro gusti. E i critici, come dicevamo, non furono da meno: basta, per rendersene conto, leggere, uno dopo l'altro, i *comptes rendus* che i vari giornali pubblicarono, nei giorni che seguirono la prima, sull'opera del Delavigne. Le eccezioni a tanto entusiasmo furono pochissime e, contrariamente a quanto ci si sarebbe potuti aspettare, provenienti tutte dai fogli più tradizionalisti, portati a vedere nell'autore di *Marino Faliero* una sorta di traditore delle «bonnes lettres».²² I giornali più entusiasti furono, invece, quelli più aperti all'innovazione. Se l'opera di Casimir Delavigne non era perfetta, se qualche difetto o qualche lungaggine facevano qua e là capolino, le bellezze e le novità che essa presentava, tan-

21 Sul sistema dei «privilèges» napoleonici, cfr. Jean-Claude Yon, *Les théâtres parisiens à l'ère du privilège (1807-1864)*, in *La production de l'immatériel. Théories, représentations et pratiques de la culture au XIX^e siècle*, sous la direction de Jean-Yves Mollier, Philippe Régnier et Alain Vaillant, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008, pp. 61-73 e soprattutto Id., *La politique théâtrale de la Restauration*, in *Repenser la Restauration*, sous la direction de Jean-Yves Mollier, Martine Reid et Jean-Claude Yon, Paris, Nouveau Monde éditions, 2005, pp. 285-296.

22 Per tutti potremmo citare il «Démocrite» di Martainville che, di fronte a un'opera alla quale inizialmente aveva guardato con una certa simpatia, non trovò altro di meglio che fare della pesante ironia (cfr. «Le Démocrite», 2 juin 1829, pp. 2-3).

to rispetto alla precedente produzione dell'autore quanto rispetto alla produzione corrente, erano tali e tante da annullare qualsiasi critica e fare di essa un'opera destinata a segnare una svolta nella storia del teatro francese. Se evidenziarono i grandi progressi che lo scrittore aveva fatto nel rendere più fluido e scorrevole, vale a dire, per usare la terminologia retorica dell'epoca, più «naturel» e più «vrai» lo stile; se elogiarono l'essenzialità dei dialoghi che rendevano l'azione dell'opera più viva e il «jeu» degli attori più brillante, quello che i critici dell'epoca sottolinearono soprattutto fu la straordinaria «modernità» dell'opera del Delavigne. L'autore di *Marino Faliero* parve lo scrittore «moderno» per antonomasia; in lui essi videro lo scrittore di cui la nuova società francese aveva bisogno, lo scrittore che di quella società, e delle sue istanze più profonde, aveva saputo essere, era, sarebbe stato l'interprete in qualche modo perfetto. Per avere almeno un'idea del modo in cui i giornali dell'epoca accolsero *Marino Faliero* e il suo autore, possiamo prendere in considerazione il «Nouveau Journal de Paris», che fin dal momento in cui Casimir Delavigne aveva deciso di ritirare la sua *pièce* dalla vecchia Comédie-Française per affidarne la creazione alla più giovane e dinamica Porte-Saint-Martin, aveva visto in lui «un auteur dramatique qui travaillant sous l'influence de l'avenir», un autore che «suivant la marche progressive des idées, et comprenant le public», aveva pensato bene di « 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 » che caratterizzava non solo la Porte-Saint-Martin ma l'intera società francese; sicché decidendo di affidare la sua *pièce* a quel teatro di preferenza alla Comédie-Française, Delavigne non aveva fatto altro che «donner de l'action à une opinion déjà émise». ²³ Per Léon Pillet, il direttore del «Nouveau Journal de Paris», l'autore di *Marino Faliero* era uno scrittore in perfetta sintonia con la società all'interno della quale si trovava a vivere e della quale, come autore di teatro, egli era capace, e aveva per altro verso il dovere, di esprimere le istanze più profonde e autentiche. «Le poète, comme le législateur, doit habiter son siècle et se mettre en contact avec la société contemporaine ; sinon les théories du publiciste resteront inapplicables, et les conceptions de l'auteur sans popularité», aveva scritto, nell'aprile di quell'anno, il «Mercure du dix-neuvième siècle». ²⁴ Proprio questo aveva, in fondo, spinto Casimir Delavigne a riti-

23 Cfr. «Nouveau Journal de Paris», 19 avril 1829, p. 1.

24 Cfr. «Le Mercure du dix-neuvième siècle», t. XXVI (1829), p. 469.

rare il suo *Marino Faliero* dalla Comédie-Française, ritenuta non più rappresentativa dei gusti e delle istanze della nuova Francia, per affidarlo alla Porte-Saint-Martin, percepita come un teatro particolarmente attento ai gusti ed alle istanze del pubblico, quindi decisamente più 'moderno'. E proprio così interpretarono la sua decisione i giornalisti più aperti all'innovazione. Da Jules Janin, che trovò del tutto «naturel» che un uomo, a buon diritto «épris de son œuvre» come Casimir Delavigne, avesse scelto, per realizzarla al meglio, il teatro della Porte-Saint-Martin, di preferenza alla Comédie-Française, in quanto negli attori che in quel teatro recitavano e nei «parterres» che lo frequentavano, egli aveva visto «une intelligence précoce de la tragédie moderne»,²⁵ fino all'autore (probabilmente Dittmer) del *compte rendu* apparso sul «Globe» del 3 giugno che, a seguito anche della decisione di Casimir Delavigne di affidarle la creazione di una tragedia come *Marino Faliero*, assegnò alla Porte-Saint-Martin il ruolo di «théâtre spécial d'innovations», particolarmente adatto «aux drames à grandes proportions» e alla «tragédie romantique».²⁶

Si può, per questo, considerare Casimir Delavigne un romantico? All'epoca, non sono mancati coloro che credettero di poter annoverare l'autore di *Marino Faliero* tra i «romantiques», e di poterlo porre accanto a Alexandre Dumas e a Victor Hugo; per esempio, Eugène Ronteix, nella sua *Histoire du romantisme en France*, apparsa proprio nel 1829.²⁷ Si è trattato, tuttavia, a mio avviso, di un accostamento un po' forzato, che può trovare la sua giustificazione solo nell'idea alquanto generica che l'autore dell'*Histoire* aveva del romanticismo,²⁸ e di cui, quasi sicuramente, Casi-

25 Cfr. «La Quotidienne», 1^{er} juin 1829, p. 1.

26 Cfr. «Le Globe», 3 juin 1829, t. VI, p. 349.

27 «Ici – scrisse Ronteix a proposito di *Marino Faliero* – l'on chercherait en vain à nier le romantisme, pas encore pur, mais dominant; c'est un sujet historique qu'à représenté l'auteur: il a fait du peuple un des protagonistes de son drame; d'accord avec lui, les acteurs en ont banni presque entièrement la déclamation et l'emphase académique. C'est le plus beau triomphe qu'ait remporté notre muse, et elle peut inscrire avec orgueil le nom de Casimir Delavigne l'un des premiers sur sa bannière» (cfr. *Histoire du romantisme en France*. Par F. R. Toreinx [anagramma di Ronteix], Paris, L. Du-reuil, 1829, pp. 250-251).

28 Alla domanda «Cos'è il romanticismo», Eugène Ronteix rispondeva: «Le savez-vous? Le sais-je? Quelqu'un en a-t-il donné une définition nette et précise? Eh! non! Le romantisme est justement ce qu'on ne peut définir. C'est une modification, quelle qu'elle soit, que les arts d'imagination subissent. C'est une forme nouvelle substituée aux anciennes, trop récente encore pour être usée, qui deviendra classique comme les autres

mir Delavigne non andò molto fiero. Riconoscimenti in questo senso erano, per la verità, arrivati anche da fonti meno sospette, in particolare da quei fogli, più o meno favorevoli al rinnovamento del teatro francese, dai quali abbiamo attinto fino ad ora le nostre informazioni. L'autore (molto probabilmente Nestor Roqueplan) dell'articolo, apparso sul *Figaro* del 7 aprile 1829, nel quale faceva un po' la storia del teatro francese dopo la morte di Talma, aveva, per esempio, visto in Casimir Delavigne «l'homme d'avenir» il cui «acte de hardiesse», vale a dire la sua [allora] intenzione di ritirare *Marino Faliero* dalla Comédie-Française per affidarlo alla Porte-Saint-Martin, avrebbe costituito «un coup mortel porté au génie antique», nonché «une belle occasion pour les romantiques, gens de sac et de corde, de danser une ronde comme celle du sabbat de Boulanger autour de la maison du *Contitutionnel*», il glorioso giornale liberale nel quale i «novateurs» non vedevano ormai più che il difensore della celebre «pétition» con la quale sette «académiciens classiques» avevano chiesto a Charles X di intervenire affinché i «romantiques» non prendessero possesso della vecchia e gloriosa Maison de Molière.²⁹ Fin dalla fine di febbraio di quello stesso anno il «*Mercure du dix-neuvième siècle*» aveva, per parte sua, visto nella *pièce* che Casimir Delavigne aveva presentato al «comité de lecture» della Comédie-Française «un drame [...] conçu dans le moule moderne».³⁰ Il «*Mercure*» aveva, implicitamente, confermato il carattere fortemente innovativo dell'opera di Casimir Delavigne due mesi dopo, quando, ai primi di aprile, annunciò che correva voce che «Les sujets [...] du premier Théâtre-Français [vale a dire gli attori della Comédie-Française] ne répondant pas à la mission de réforme dont on [voulait] les charger, il [était] très sérieusement question de monter à la Porte St.-Martin le *Marino Faliero*, tragédie en cinq actes et en vers de M. Casimir Delavigne».³¹ Il quale, per realizzare quel suo progetto, contava sull'«originalité des talents de Frédéric Lemaître et de Marie Dorval», le due grandi *vedettes* della

en vieillissant » (*Ibid.*, p. 26).

29 Cfr. «*Figaro*», 7 avril 1829, p. 1. La «ronde du sabbat» era la litografia che Louis Boulanger aveva realizzato nel 1828 ispirandosi a un poema di Victor Hugo. Di essa è stato detto che è «l'opera più ingenuamente diabolica» che penna umana abbia mai concepito. Qualcuno ha anche detto che i «romantiques» avevano danzato una «ronde» simile attorno al busto di Racine dopo il 'trionfo' di *Henri III et sa cour* nel febbraio precedente.

30 Cfr. «*Le Mercure du dix-neuvième siècle*», t. XXIV, janvier-mars 1829, p. 383.

31 Cfr. *Ibid.*, t. XXV, avril-juin 1829, p. 52.

Porte-Saint-Martin che, sotto l'intelligente guida del barone de Mongenet, aspirava a soppiantare, nel ruolo e nell'importanza, il pericolante Odéon, al quale molti, in passato, avevano assegnato quel ruolo di «théâtre d'innovation» che il *chroniqueur* teatrale del «Globe» assegnò invece, come abbiamo visto, proprio alla Porte-Saint-Martin.³² La rappresentazione della *pièce* di Casimir Delavigne non solo confermò le previsioni e le attese dei giornali che con più attenzione e partecipazione avevano seguito l'avventura che aveva portato Casimir Delavigne ad affidare la sua «tragédie» a un teatro così nuovo e proiettato verso il futuro come la Porte-Saint-Martin, ma convinse anche molti di coloro che, per prudenza o per formazione, si erano mostrati scettici; per esempio quel Louis Desnoyers il quale non giurava che per Victor Hugo, ma che nel *Marino Faliero* di Delavigne non poté fare a meno di vedere «un procès-verbal qui constat[ait] les progrès de la nouvelle école».³³ Non ebbe quindi del tutto torto il critico teatrale del «Figaro» che, constatato che «les trois principales conditions exigées aujourd'hui par les réformateurs de nos théories théâtrales dans l'ouvrage de M. Casimir Delavigne» erano state ampiamente rispettate, inserì l'autore di *Marino Faliero* tra i «novateurs».³⁴

32 Cfr. «Le Globe », 3 juin 1829, t. VI, p. 349.

33 Cfr. «Trilby. Album des salons», 3 juin 1829, p. 2.

34 Cfr. «Figaro», 3 juin 1829, p. 3. Ecco quali erano, ad avviso dell'autore dell'articolo, le «trois principales conditions» che consentivano di considerare Casimir Delavigne come un «novateur»: «Comme style, bien qu'il y ait, par éclairs, quelques magnificences de la vieille école, des amplifications sonores, de la recherche, des antithèses, et jusqu'à deux songes à effet, il y a aussi dans la manière de l'auteur un immense progrès de versification, un heureux emploi du langage familier, une facilité singulière à maîtriser le vers alexandrin. La césure n'éteint pas sa force, et son vocabulaire vient de s'enrichir d'une multitude de mots simples et pittoresques dont notre faux goût, notre inexorable bon ton excluaient de jour en jour l'usage depuis les beaux jours de Corneille et de Molière. Comme drame, si l'intérêt n'est pas un, si une figure principale ne se détache pas du cadre, si tour-à-tour on va de l'une à l'autre sans préférence positive, sans un attrait particulier, toutefois est-il vrai de dire que, grâce à l'artifice d'une combinaison savante, les secousses fortes viennent soutenir l'attention, et que la surprise supplée à l'intérêt. Il n'y a, en effet, de larmes pour personne dans ce drame, car aucun des personnages n'est irréprochable et pur ; on n'y voit aucun exemple de ces dérisions amères de la fortune qui se plaît à déverser les richesses de sa colère sur un être angélique : il y a dans l'éternité du purgatoire et de l'enfer pour tous ces gens-là. Mais par cela même il y a plus de réalité dans cet ouvrage, et M. Casimir Delavigne a prouvé qu'il comprenait profondément la vie et l'espèce humaine. Comme pompe théâtrale, rien ne peut donner une idée de la vérité des costumes et de la splendeur

Tra i «novateurs», attenzione, non tra i «romantiques», men che meno tra quei «romantiques extrêmes» che ancora all'inizio del 1829, «L'Album national» aveva, come abbiamo detto, definito «les hommes rouges de la littérature». Agli occhi della maggior parte dei suoi contemporanei, Casimir Delavigne parve un «novateur», un «moderne», non un «romantique», almeno nel senso che la stampa francese dava allora a quel termine, men che meno un «homme rouge de la littérature». Tale, del resto, Casimir Delavigne non lo era né per carattere né per formazione. Nel suo discorso all'Académie Française egli non si era proposto e non aveva proposto di buttare a mare la gloriosa tradizione teatrale di cui la Francia andava orgogliosa, per sostituirla con qualche altra tradizione, di provenienza allogena, come avrebbero voluto certi «romantiques», bensì di rinnovarla, nei temi e nel linguaggio, per adattarla alla sensibilità e alle esigenze, in buona parte nuove, della Francia uscita dalla Rivoluzione, in modo tale da rendere il teatro francese nuovamente capace di assolvere al compito, altamente sociale, che da sempre gli era stato affidato e che, in quanto genere destinato al pubblico, di diritto gli spettava.³⁵ Per svolgere al meglio quel compito, il teatro francese aveva bisogno di essere rinnovato non solo nei temi e nello stile, comprese Casimir Delavigne, ma anche nelle strutture. Di qui la sua decisione, sofferta ma cosciente, di lasciare la vecchia Maison de Molière, troppo attaccata alle sue abitudini ed al suo modo, ormai sorpassato, di fare teatro,³⁶ e di passare armi e bagagli alla meno gloriosa, ma più dinamica e «moderna», Porte-Saint-Martin, che, nonostante le difficoltà alle quali aveva dovuto far fronte³⁷, si era dimostrata più dell'altra all'altezza della nuova situazione e del compito che

des décors. Notre imagination parisienne, qui ne connaît Venise qu'à travers les descriptions des poètes et les heureux points de vue recueillis par les peintres, qui la voit en quelque sorte poindre sur le golfe Adriatique sous la baguette des fées, et qui compare cette merveille à un rêve, comme son histoire à un roman, aura encore de l'étonnement à l'aspect du tableau de M. Cicéri et des décorations de M. Lefebvre».

35 Casimir Delavigne ha una concezione della letteratura decisamente 'liberale', dietro la quale si avverte, altrettanto chiaramente, la presenza delle teorie espresse negli anni precedenti da scrittori e teorici quali M^{me} de Staël e François Guizot. Cfr. Corinne Pelta, *Le romantisme libéral en France: 1815-1830*, Paris, L'Harmattan, 2001.

36 E con la quale Casimir Delavigne aveva avuto problemi fin dalla sua prima *pièce*, *Les Vêpres siciliennes*, che la Comédie-Française aveva respinto, prima che essa incontrasse uno strepitoso successo all'Odéon.

37 Cfr., a questo proposito, Franco Piva, *Marino Faliero à la Porte-Saint-Martin*, cit., pp. 161-186.

Casimir Delavigne, seguendo in ciò, come abbiamo visto, la società di cui egli stesso era parte e figlio, le aveva affidato. Alla fine di quella sua straordinaria avventura, egli si rese conto di avere, con quella decisione, indicato al teatro francese una «route nouvelle», che avrebbe potuto dare ad esso e a quanti l'avessero seguita una rinnovata fiducia nei propri mezzi e una più chiara coscienza dei propri compiti. È quindi con un comprensibile orgoglio che, magari in velata polemica con chi non aveva creduto nella sua riforma o che alla sua avrebbe voluto opporre un'altra assai più radicale ma anche molto più dirompente e dagli esiti quantomeno incerti, egli scrisse, nel breve testo che funge da *préface* alla prima edizione di *Marino Faliero*, le seguenti parole:

J'ai conçu l'espérance d'ouvrir une voie nouvelle, où les auteurs qui suivront mon exemple pourront désormais marcher avec plus de hardiesse et de liberté, où des acteurs, dont le talent n'avait pas l'occasion de se produire, pourront s'exercer dans un genre plus élevé. Le public a semblé comprendre les conséquences que devait avoir dans l'intérêt de tous cette tentative, et j'en attribue le succès à ses dispositions bienveillantes.

Deux systèmes partagent la littérature. Dans lequel des deux cet ouvrage a-t-il été composé ? c'est ce que je ne déciderai pas, et ce qui d'ailleurs me paraît être de peu d'importance. La raison la plus vulgaire veut aujourd'hui de la tolérance en tout ; pourquoi nos plaisirs seraient-ils seuls exclus de cette loi commune ? L'histoire contemporaine a été féconde en leçons ; le public y a puisé de nouveaux besoins : on doit beaucoup oser si l'on veut les satisfaire. L'audace ne me manquera point pour remplir autant qu'il est en moi cette tâche difficile. Plein de respect pour les maîtres qui ont illustré notre scène par tant de chefs-d'œuvre, je regarde comme un dépôt sacré cette langue belle et flexible qu'ils nous ont léguée. Dans le reste, tous ont innové ; tous, selon les mœurs, les besoins et le mouvement de leur siècle, ont suivi des routes différentes qui les conduisent au même but. C'est en quelque sorte les imiter encore que de chercher à ne pas leur ressembler, et peut-être la plus grande preuve, l'hommage le plus senti de notre admiration pour de tels hommes est ce désespoir même de faire aussi bien qui nous force à faire autrement.³⁸

38 Cfr. *Marino Faliero*, par M. Casimir Delavigne, de l'Académie Française. Représenté pour la première fois, sur le théâtre de la Porte Saint-Martin, le 30 mai 1829. Paris, Ladvoat, libraire de Son A.R. le duc de Chartres et J.-N. Barba, Palais Royal, derrière la Comédie Française, M. DCCC. XIX, pp. 9-11.

Accogliendo con tanto entusiasmo la sua scelta e la sua opera, fece notare Delavigne con l'orgoglio che gli veniva dalla coscienza di aver fatto quello che la società si aspettava da lui, il pubblico francese aveva dimostrato di avere capito perfettamente e approvato in pieno quello che egli aveva fatto. Il pubblico, certo, ma anche la critica, che, come abbiamo visto, nell'autore del *Marino Faliero* messo in scena dalla Porte-Saint-Martin, vide lo scrittore che meglio di altri aveva saputo interpretare i cambiamenti che il paese aveva conosciuto nei decenni precedenti e che si era messo diligentemente al servizio della società, in buona parte nuova, che in quei decenni si era formata e di cui egli stesso era e si sentiva parte. Una società che, dopo gli anni della rivoluzione, cercava di adeguare le proprie strutture, anche quelle letterarie, con delle riforme progressivamente sempre più incisive e che riteneva che anche il teatro potesse, e in quanto espressione di quella società dovesse, procedere similmente, con riforme graduali e funzionali alle necessità della nuova società piuttosto che con rivoluzioni repentine e pericolose, dalle quali essa tendeva ormai a rifuggire. Quella società aveva, del resto, avuto lo stesso atteggiamento, pochi mesi prima, nei riguardi dell'*Henri III et sa cour* di Alexandre Dumas. Se, lasciando da parte quello che troppo spesso è stato detto e scritto a proposito di questa *pièce*, nella quale si è voluto vedere la prima vera opera della rottura romantica, si guardasse al modo in cui la stampa contemporanea la giudicò, ci si renderebbe infatti presto conto che, tranne pochissime eccezioni,³⁹ quello che più spesso fu apprezzato in essa fu l'equilibrio che l'autore aveva saputo mantenere tra la voglia di innovare e il rispetto della tradizione. Charles Moreau, un giornalista moderatamente aperto al rinnovamento letterario, vide, per esempio, nell'*Henri III et sa cour* l'opera nella quale l'autore aveva saputo «tenir le milieu entre les extravagances romantiques et les trop froides inventions de quelques classiques qui ne veulent point absolument faire un pas hors de l'ornière».⁴⁰ Non è, del resto, un segreto per nessuno che quell'opera fu reclamata, per opposti motivi, tanto dai «romantiques» quanto dai «classiques». Una conferma, almeno implicita, di quanto siamo venuti dicendo sin qui sul modo in cui, all'altezza del 1829, la stampa francese guardava al romanticismo e sul senso che essa dava all'innegabile bisogno di rinnovamento che pervadeva il teatro francese e, nello stesso tempo, delle perplessità che anche la stam-

39 Rappresentate, di fatto, dal «Figaro» e dal «Mercure du dix-neuvième siècle», che, pur con qualche riserva, vi videro un'opera veramente «romantique».

40 Cfr. «Le Courrier français», 11 février 1929, p. 3.

pa più aperta nutriva nei riguardi delle «extravagances» e degli «excès» nei quali i «romantiques» era troppo spesso caduti, sta nelle difficoltà che l'altra riforma, quella voluta da Victor Hugo, incontrò nei vari teatri (Comédie-Française, Porte-Saint-Martin, Théâtre de la Renaissance) nei quali egli tentò di realizzarla, e di cui i *comptes rendus* apparsi via via nei giornali offrono ampia ed esauriente conferma.⁴¹

Parlando del romanticismo italiano, Ermanno Paccagnini ha evocato, nel corso di questo convegno, l'esistenza di un canone «basso» diverso e in qualche modo contrapposto al canone «alto» di cui si occupano per lo più gli storici di quel movimento letterario. Mi pare che la stessa distinzione possa e debba essere fatta, almeno per quanto riguarda il teatro, anche per il romanticismo francese. Casimir Delavigne, sempre che lo si voglia inserire fra i romantici, rappresenta, naturalmente, il canone «basso» di quel romanticismo. Con l'avvertenza tuttavia, che la stampa francese non sembra, all'altezza del 1829, vale a dire alla vigilia di *Hernani*, conoscere e ammettere, per i veri «novateurs», altro canone che questo. Per la stragrande maggioranza non sembra infatti esserci spazio per un romanticismo di rottura, ma solo per un romanticismo che rinnovi nella continuità con una tradizione che non si intende assolutamente rinnegare, così come non sembra esserci spazio per una letteratura fine a se stessa, per una letteratura che non sia in qualche modo funzionale alla società all'interno della quale essa si forma e nei riguardi della quale essa ha, deve avere, un rapporto molto stretto, perché di quella società, come ha detto M^{me} de Staël, essa è, ed in qualche modo deve essere, l'espressione. Riportando tutto quanto è stato detto sin qui al tema che oggi ci riunisce, Casimir Delavigne può, perciò, essere considerato come l'espressione più esemplare di quel romanticismo moderato che, all'altezza del 1829, era nelle attese della stragrande maggioranza dei Francesi, e indicare, nel contempo, il limite oltre il quale quel rinnovamento, avvertito come necessario e da tutti auspicato, non doveva andare.

Un'ultima osservazione: se è vero che anche per i romantici francesi si può, e forse si deve, parlare di un canone «basso» (quello che meglio sembra addirsi a Casimir Delavigne) e di un canone «alto» (quello dell'autore della *Préface de Cromwell*), è altrettanto vero, mi pare, che l'uno e l'altro, cioè il canone dei romantici francesi nel loro complesso, ri-

41 Per *Hernani*, cfr. *Hernani et la critique de son temps*, cit. ; per le altre opere, cfr. Anne Ubersfeld, *Le Roi et le bouffon. Étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1830*, Paris, José Corti, 1974, *passim*.

sente sempre della tradizione classica dalla quale tutti provengono; anche Hugo le cui opere, a cominciare da quell'*Hernani* che avrebbe dovuto segnare la rottura con una tradizione che si voleva buttare a mare, sono più classiche di quanto, a prima vista, possa sembrare, e di quanto le dichiarazioni iconoclaste del loro autore potrebbero lasciar intendere. «Il y avait péril à changer brusquement d'auditoire, à risquer sur les théâtres des tentatives confiées jusqu'ici seulement au papier, *qui souffre tout*; le public des livres est bien différent du public des spectacles» scrisse, del resto, lo stesso Hugo dopo la non esaltante prova fornita dal suo *Hernani*,⁴² ammettendo con ciò stesso, almeno implicitamente, l'opportunità, se non la necessità, per chi operava nel difficile mondo del teatro, di una soluzione di maggiore prudenza, se non di «juste milieu». Tendenza che altri all'epoca, come Casimir Delavigne, perseguirono, e alla quale il pubblico, che in essa evidentemente meglio si riconosceva - perché, istintivamente, o piuttosto, con il suo buon senso, esso rifugge dalle soluzioni troppo estreme⁴³-, riservò un gradimento assai più caloroso e convinto di quello, a dir poco contrastato, con il quale esso aveva invece accolto la *pièce* di Hugo e che avrebbe riservato anche alle sue *pièces* successive, a differenza di quanto capitò invece a Casimir Delavigne, le cui opere furono sempre accolte con grande favore.⁴⁴

42 Cfr. Victor Hugo, *Hernani*. Présentation, notes et dossier par Florence Naugrette, Paris, GF Flammarion, 2012, p. 32.

43 «Ni talons rouges, ni bonnets rouges, [...] des lois: voilà ce que veut le public; et il le veut bien» ammetteva, un po' più avanti, lo stesso Hugo (*Ibid.*, p. 33).

44 Per avere un'idea abbastanza precisa della diversa accoglienza che il pubblico parigino riservò, dal 1829 al 1843, vale a dire negli anni di più intensa produzione, all'opera teatrale di Hugo e a quella di Delavigne, basterà dire, da un lato, che alle quaranta rappresentazioni scarse di *Hernani* fanno riscontro le oltre cento di *Marino Faliero*; dall'altro, che, mentre negli stessi anni Victor Hugo fu rappresentato, *toutes pièces confondues*, un po' più di 160 volte in quella Comédie-Française che egli aveva creduto di aver definitivamente strappato ai «classiques» nel febbraio del 1830, Casimir Delavigne lo fu invece per oltre 600 volte (dati ricavati da Alexandre Joannidès, *La Comédie-Française 1680-1900. Dictionnaire général des pièces et des auteurs*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 [prima ed. Paris, Plon-Nourrit, 1900], *passim*).