

ROMANTICISMI



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

IL TEATRO ROMANTICO E LA CENSURA

A cura di Franco Piva



ROMANTICISMI



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

IL TEATRO ROMANTICO E LA CENSURA

A cura di Franco Piva



ANNO III – 2018



**UNIVERSITÀ
DI VERONA**

Publicato con il contributo
del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere
e della Fondazione “Annarosa Poli – George Sand e il mondo”

Proprietà letteraria riservata

ISSN: 2465-2393

INDICE

Premessa – Franco PIVA	5
Vittorio FRAJESE	
<i>Storia e analogia. La censura teatrale in età romantica tra Italia e Francia</i>	9
Paola DEGLI ESPOSTI	
<i>Tra censura e monopolio: il controllo dell'attività spettacolare nel Romanticismo inglese</i>	33
Marco CARATOZZOLO	
«Stampare parola per parola, così come viene recitato, si può»: <i>censura teatrale russa nella prima metà dell'Ottocento (Gore ot uma di Aleksandr Griboedov)</i>	49
Odile KRAKOVITCH	
<i>Pour ou contre? Les opinions des dramaturges français sur la censure pendant la première moitié du XIX^e siècle</i>	69
Franco PIVA	
<i>Il Marino Faliero di Casimir Delavigne e la censura</i>	103
Olivier BARA	
<i>Bocage, comédien et directeur de l'Odéon, face à la censure politique (1830-1850)</i>	133
Simona BRUNETTI	
<i>Un esempio di censura teatrale preventiva: Il cittadino di Gand per la Compagnia Lombarda</i>	157
Mònica FUERTES ARBOIX	
<i>Los problemas con la censura de una revista satírica: «Fray Gerundio» de Modesto Lafuente (1837-1842)</i>	177

Comitato di redazione:

Franco PIVA
Stefano ALOE
Yvonne BEZRUCKA
Antonella GALLO
Peter KOFLER
Corrado VIOLA

Segretaria di redazione:

Laura COLOMBO

Progetto grafico e impaginazione:

Erica APOLLONI

PREMESSA

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

Il presente numero di «Romanticismi» è un ulteriore, commosso omaggio che il Comitato scientifico del CRIER intende tributare alla sua amata e compianta Presidente. Nel corso delle lunghe conversazioni serali intrattenute con lei nei giorni della sua ultima degenza, Annarosa Poli mi ha parlato più volte di certi documenti relativi al severo giudizio espresso dal Santo Uffizio romano su non ricordo più quali opere della sua amata George Sand. Di questi documenti, conservati nella Biblioteca Vaticana, Annarosa aveva ottenuto, nei mesi che avevano preceduto la sua ultima malattia, delle riproduzioni che, all'esame, erano risultate solo parziali e scarsamente leggibili. «Devi aiutarmi a completarle e a leggerle - mi disse una sera - perché mi sembrano importanti. Per la verità, tutti i giudizi formulati dai censori nei loro rapporti lo sono, perché sono spesso più intelligenti di quanto ci si potrebbe aspettare e perché aprono prospettive critiche alle quali finora non avevo posto sufficiente attenzione. Voglio sviluppare questo aspetto della ricezione di un'opera, e tu devi darmi una mano». Ed io: «Certo, Annarosa, e con piacere. Ma intanto, tu cerca di rimetterti e di tornare presto a casa. Allora vedremo meglio insieme di cosa si tratta e cosa è possibile fare per completare la tua documentazione».

A casa Annarosa non è più tornata. Ed io non ho avuto la possibilità di ritrovare tra le sue tante carte quelle riproduzioni, monche e poco leggibili, delle quali mi aveva parlato nel suo letto di ospedale. E nulla che potesse assomigliare ad un lavoro o a un progetto di lavoro sulla censura è riuscita a trovare Laura Colombo, che più di me alle sue carte ha avuto accesso dopo la scomparsa della Professoressa. Quei suoi discorsi erano, con ogni probabilità, una delle tante idee che passarono sino all'ultimo istante per la testa dell'infaticabile e sempre lucida studiosa che Annarosa Poli fu durante tutta la sua laboriosa esistenza. Il Comitato scientifico del CRIER, al quale io ho parlato di questa sua idea in una delle prime riunioni successive alla sua scomparsa, si è trovato immediatamente concorde nel farne il tema del primo numero di «Romanticismi» che il CRIER avrebbe pubblicato dopo la sua morte, in un'ideale prosecuzione di un lavoro di ricerca e di studio portato avanti assieme per tanti anni.

La censura letteraria costituendo un argomento vastissimo e diversissimo, tanto dal punto di vista storico e geografico quanto da quello ideologico, che ha assunto per di più forme e manifestazioni molto diverse nei vari paesi europei nei quali ha esplicato la sua attività, il Comitato ha subito escluso la possibilità di prenderlo in considerazione nella sua interezza e di limitarne invece la trattazione al solo periodo di pertinenza del CRIER, vale a dire al periodo romantico, già di per sé ricco e complesso. Nei riguardi della letteratura, della morale corrente e della politica, gli uomini del Romanticismo ebbero infatti spesso un atteggiamento che, se anche non era necessariamente di netta contrapposizione, era tuttavia troppo lontano dalla tradizione, per non urtare la sensibilità e la suscettibilità delle autorità, politiche e religiose che fossero, o più semplicemente del comune sentire dei lettori e degli spettatori, e per non attirare su di loro una sorveglianza che, quale che fosse la forma nella quale essa si manifestava, si è sempre concretizzata in un'azione repressiva nei riguardi di chi ambiva, o semplicemente rischiava, con le sue opere, di mettere in discussione le tradizioni etiche, ideologiche o politiche, sulle quali le varie società e le varie comunità si erano fino ad allora sviluppate e rette. Tutto ciò ebbe come inevitabile conseguenza una sorveglianza sempre più rigorosa dell'attività intellettuale degli spiriti più nuovi e culturalmente più attivi, avvertita come un rischio per la stabilità alla quale, dopo gli sconvolgi provocati dalla Rivoluzione francese e dalla successiva avventura napoleonica, i vari regimi europei intendevano riportare i loro popoli.

Per quanto affascinante, l'argomento della censura al tempo del Romanticismo non poteva essere affrontato e sviluppato adeguatamente in un fascicolo di rivista: troppi gli Stati coinvolti, troppi i problemi che la censura imposta, più o meno apertamente, dai vari regimi europei nella prima metà dell'Ottocento poneva, troppe le forme che essa assunse nei diversi Stati e nei riguardi dei vari generi in cui lo spirito umano si esplicò all'epoca. Era opportuno restringere ulteriormente il campo. Dopo un'attenta riflessione, è parso opportuno concentrare l'attenzione sul teatro, nella convinzione che proprio il teatro, per sua natura destinato ad essere rappresentato, a trasformarsi quindi in evento pubblico, fosse il genere letterario suscettibile di maggiore impatto tanto sull'autorità costituita, che non poteva rimanere insensibile alle reazioni che esso suscitava nel pubblico, quanto, per altro verso, sul variegato mondo degli spettatori; il genere letterario sul quale l'attività censoria ebbe, per ciò stesso, modo di manifestarsi con maggiore evidenza, ma, nel contempo, anche quello che permise ai suoi diversi protagonisti (gli autori di teatro *in primis*, ma an-

che gli attori chiamati ad interpretare i vari ruoli e gli impresari che quelle opere portavano sulla scena) di trovare il modo di far passare il messaggio innovatore insito nel teatro romantico senza incorrere necessariamente nell'azione inibitoria della censura. Sicché il teatro è parso costituire nel periodo romantico più forse che in altre epoche, una cartina di tornasole particolarmente preziosa e significativa dell'eterna lotta che lo spirito d'innovazione è chiamato a combattere contro la tradizione e la resistenza al cambiamento.

Anche nei limiti di questa ulteriore restrizione di campo, il CRIER non ha inteso trattare il tema dei rapporti, complessi e comunque vari a seconda delle diverse aree geografiche di pertinenza, che i romantici intrattenevano con la censura dell'epoca in modo esaustivo. Esso ha, più semplicemente ma anche più modestamente, chiesto ad alcuni dei colleghi, italiani e stranieri, che si erano già accostati all'argomento o i cui lavori riguardavano in qualche modo il tema della censura, di mettere a disposizione le loro competenze e le loro riflessioni al riguardo per fare in un certo senso il punto su un argomento, quello dei rapporti che i romantici intrattenevano con la censura, sul quale molto è stato certamente scritto ma sul quale c'è, a nostro avviso, ancora molto da precisare, e per permettere a coloro che desiderassero conoscere meglio il Romanticismo ed i suoi molteplici sviluppi, di farlo anche attraverso questo specifico punto di vista, nella dimensione europea e comparatista che è tipica del CRIER.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

7 Atto II, sc. 3.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁷ *Ibid.*, p. 333.

¹⁸ *Ibid.*, p. 354.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 316-318, 336-338, .

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁵ Mario LAVAGETTO, *Un caso di censura*, cit., p. 23.

²⁶ Cfr. *Infra*, p.

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

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

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

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

28 *Ibid.*, p. 375.

29 *Ibid.*, p. 61.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Scontata dunque la censura preventiva del testo, anche in Italia emersero le risorse messe a disposizione dalla recitazione e dall'apparato scenico nell'introdurre significati non presenti nel testo scritto ma chiaramente decifrabili dal pubblico presente in sala. Ancora a Roma, che in questo genere d'affari aveva naso fino e lunga esperienza, furono di conseguenza sottoposti a triplice visto i figurini dei vestiari, l'attrezzatura di scena, la scenografia e i manifesti pubblicitari.³⁶ Ma ciò che s'è definito prima l'elemento festivo suscitato dalla riflessione storica attivata dalle scene poteva intervenire anche per frammenti estratti dal loro contesto o connessioni sopraggiunte e quindi imprevedibili dalla censura. Benché di intonazione monarchica, *Le Chevalier de la Maison Rouge* ottenne un grande successo nel 1847 a causa delle scene di folla, della rappresentazione dei Clubs e del *Canto dei Girondini* che concludeva la *pièce* e fu perciò proibito fino al 1869.³⁷ Il frammento prevaleva facilmente sul contesto dando luogo a godimento autonomo. Ad Ascoli Piceno, il comandante della Tenenza dei Bersaglieri riferì al capo della polizia che, durante la recita dell'*Ernani* avvenuta gli ultimi giorni del 1846: «tutto procedette sotto silenzio fino al terz'atto, ma lorché si cantò "perdono a tutti", gli evviva, i clamori furono inauditi, e sebbene a general richiesta si ripettesse il canto pur i clamori non cessarono fino allo spegnersi dei lumi. Fra i gridati vi fu chi disse "morte ai tiranni", altri "tutti soldati di Pio IX", altri "evviva la libertà di Pio IX"». ³⁸ Gli spettatori avevano posto le parole dell'*Ernani* in relazione con l'amnistia concessa il 16 luglio di quell'anno da Pio IX ai detenuti politici e agli esiliati e ristabilivano la connessione festiva sviluppata dal teatro repubblicano.

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

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

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

³⁸ *Osservazioni sulla revisione delle produzioni teatrali*, cit., p. 328.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

In guisa di conclusione

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Le premesse

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

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

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

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

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

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

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

Le politiche censorie in epoca romantica

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Un controllo ricco di complicazioni

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

University Press, 2000, pp. 10-78.

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

33 *Theatres Act*, op. cit., p. 683.

34 Cfr. *ibid.*, p. 680.

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

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

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

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

«STAMPARE PAROLA PER PAROLA, COSÌ COME VIENE RECITATO, SI PUÒ»: CENSURA TEATRALE RUSSA NELLA PRIMA METÀ DELL'OTTOCENTO (GORE OT UMA DI ALEKSANDR GRIBOEDOV)

Marco CARATOZZOLO (*Università degli Studi di Bari "Aldo Moro"*)
marco.caratozzolo@uniba.it

RIASSUNTO: Nel presente articolo si tratta il tema della censura nel contesto della Russia della prima metà del XIX secolo, con particolare attenzione al caso della commedia *Gore ot uma* (*Che disgrazia l'ingegno*, 1825) di Aleksandr Griboedov. Nello specifico vengono analizzate le vicissitudini della pubblicazione dell'opera, che come molte altre di quell'epoca si scontrava con i rigidi dettami della censura zarista, ma che trovò nella circolazione delle copie clandestine un grande stimolo alla diffusione della sua fama.

ABSTRACT: This article deals with the topic of censorship in the context of Russian Empire during the first half of the 19th century, with particular attention to the case of Alexander Griboedov's comedy *Gore ot uma* (*Woe from Wit*, 1825). The author analyses the long process of the publication of this comedy, which like many other literary works in that period conflicted with the strict rules of tsarist censorship. On the other hand, the comedy received, thanks to the circulation of illegal copies, a great incentive to the spread of its celebrity.

PAROLE CHIAVE: Romanticismo russo, Griboedov, *Che disgrazia l'ingegno*, Teatro russo, Satira, Censura

KEY WORDS: Russian Romanticism, Griboedov, *Woe from Wit*, Russian Theatre, Satire, Censorship

**«STAMPARE PAROLA PER PAROLA, COSÌ COME
VIENE RECITATO, SI PUÒ»: CENSURA TEATRALE
RUSSA NELLA PRIMA METÀ DELL’OTTOCENTO
(GORE OT UMA DI ALEKSANDR GRIBOEDOV)**

Marco CARATOZZOLO (*Università degli Studi di Bari “Aldo Moro”*)
marco.caratozzolo@uniba.it

Alla fine dell’Ottocento, il critico letterario russo Aleksandr Skabičevskij pubblicò a San Pietroburgo un interessante volume, *Očerki istorii russskoj cenzury: 1700-1863* (*Saggi di storia della censura russa: 1700-1863*), in cui erano raccolti una serie di aneddoti e di storie sul difficile rapporto tra i letterati e la censura nei secoli XVIII e XIX. Si tratta di storie riprese per la maggior parte da testimonianze precedenti, che a loro volta erano state raccolte in un volume di trent’anni precedente scritto dal pubblicitista Pëtr Ščebal’skij. Uno degli aneddoti presenti nel libro di Skabičevskij riguarda il diplomatico e scrittore Aleksandr Griboedov (1794-1829), il quale, stando alla testimonianza di uno dei censori di quel tempo, nel 1824 si presentò «in frac, occhiali, con un grande manoscritto rilegato»¹ presso la stanza del direttore della Cancelleria speciale addetta alla Censura, Maksim Fon-Fok, per essere ricevuto:

il narratore, che si trovava nella sala d’attesa, chiese all’uomo appena entrato cosa desiderasse. «Voglio vedere il ministro e chiedergli il permesso di pubblicare la mia commedia “Che disgrazia l’ingegno”». L’impiegato spiegò che l’esame dei manoscritti è di competenza della censura, e che egli invano si stava rivolgendo al ministro. Griboedov si mostrò tuttavia insistente, e quindi fu fatto entrare dal ministro. Questi, esaminando il manoscritto, fu turbato da diversi singoli versi, e la commedia per molti anni fu vietata. Successivamente, nel febbraio del 1826, Griboedov come noto fu arrestato presso Ekaterinograd perché sospettato di aver preso parte alla cospirazione dei decabristi e condotto con il corriere militare a Pietroburgo, dove fu detenuto presso lo stato maggiore. Tale detenzione durò quattro mesi, cioè fino a quando le accuse non furono archiviate.²

- 1 Aleksandr Mihajlovič SKABIČEVSKIJ, *Očerki istorii russskoj cenzury: 1700-1863*, Sankt-Peterburg 1892, p. 174. [«Во фраке, очках, с большою переплетенною рукописью»].
- 2 *Ibid.* [«рассказчик случившийся в приемной, спросил вошедшего, чего он желает? «Я хочу видеть министра и просить у него разрешения напечатать

Benché condito di circostanze fantasiose, il libro di Skabičevskij è una vivace testimonianza della frequenza con cui il mondo della censura russa e le strutture amministrative a cui essa era delegata irrompevano nella vita degli scrittori. Tra l'altro l'episodio descritto si situa tra il 1824 e il 1826, date che nella storia della censura teatrale in Russia sono state, come si vedrà, molto importanti. Scopo del presente lavoro è quindi quello di descrivere, per una più generale illustrazione del meccanismo della censura teatrale in Russia nella prima metà del XIX secolo, l'esemplare vicenda della pubblicazione della commedia *Gore ot uma* (*Che disgrazia l'ingegno*) di Griboedov, che uscì nel 1825 in una prima versione censurata e solo quarant'anni più tardi vide la luce nella veste che le aveva dato l'autore, ormai morto.

Una breve presentazione dell'autore e della commedia potrà aiutare a orientarsi meglio all'interno della problematica di cui si parla nel presente articolo.³ Aleksandr Sergevič Griboedov fu un alto diplomatico ed

мою комедию “Горе от ума”». Чиновник объяснил, что дело просмотра рукописи принадлежит цензуре, и он напрасно обращается к министру. Грибоедов однако стоял на своем, а потому был допущен к министру. Тот, просмотрев рукопись, перепугался разных отдельных стихов, и комедия на многие годы была запрещена. Затем в феврале 1826 года Грибоедов, как известно, был арестован в Екатериноградской станице по подозрению в участии в заговоре декабристов и препровожден с фельдъегерем в Петербург, где был заключен в главном штабе и заключение это длилось четыре месяца, пока следствие не оправдало его.»].

- 3 La bibliografia sulla vita e l'opera di Aleksandr Griboedov, soprattutto in lingua russa, è vastissima. Mi limito quindi a porre qui l'attenzione sulla più recente raccolta completa delle sue opere (Aleksandr Sergevič GRIBOEDOV, *Polnoe sobranie sočinenij v trech tomach*, a cura di Sergej Aleksandrovič Fomičev, Sankt-Peterburg, Notabene, 1995-2006 [di seguito PSS]) e sul preziosissimo volume, curato sempre da Fomičev, *Griboedov. Enciklopedija*, Sankt-Peterburg, Nestor-Istorija, 2007. Segnalo inoltre che la gran parte delle opere di e su Griboedov, anche tra le più recenti, sono consultabili in *open access* sul sito della *Fundamental'naja Elektronnaja Biblioteka. Russkaja Literatura i Fol'klor* (Biblioteca elettronica fondamentale. Letteratura e folclore russi) [<http://feb-web.ru/feb/griboed>] e su quello della *Nekommerčeskaja elektronnaja biblioteka* (Biblioteca elettronica non commerciale) [www.imwerden.de]. Il lettore italiano troverà invece approfondimenti sulla figura e sui lavori di Griboedov soprattutto in: Leone PACINI SAVOJ, *Cenni sul Gribojedov*, in Aleksandr Sergevič GRIBOEDOV, *La disgrazia di essere intelligente*, Roma, Formiggini, 1932, pp. 7-36; Ettore LO GATTO,

eminente scrittore russo morto precocemente nel 1829 in Persia, dove era a capo della neonata missione diplomatica russa. Dato che i documenti relativi alla sua nascita sono andati perduti durante l'incendio di Mosca del 1812, l'anno in cui egli nacque a Mosca è ancora oggetto di un dibattito scientifico, dal quale si evince che probabilmente egli sia venuto al mondo nel 1794.⁴ Dopo aver compiuto gli studi scolastici e precocemente quelli universitari nella stessa Mosca, Griboedov, che conosceva e praticava perfettamente diverse lingue straniere, si impiegò nel 1817 a Pietroburgo presso il Ministero degli Affari Esteri, coltivando con grandi risultati anche il dono per la scrittura (soprattutto teatrale). I suoi talenti gli permisero di entrare nel vivace contesto della gioventù letteraria della capitale, dove alla fine della seconda decade del secolo già brillava l'astro di Puškin. Fu peraltro proprio quest'ultimo a definire Griboedov «uno egli uomini più intelligenti in Russia».⁵ Le testimonianze dei contemporanei sono concordi nel descriverlo come un fine intellettuale di altissimo livello, dotato di grande intelligenza e molto apprezzato soprattutto nei salotti dell'alta società, am-

Storia del teatro russo, Firenze, Sansoni, 1963, vol. I, pp. 217-250; Nina KAUCHTSCHISCHWILL, *Note sul «Gore ot uma» di Aleksandr Sergeevič Griboedov*, «Aevum», XXXIII, 1-2, 1959, pp. 68-144; Francesco Saverio PERILLO, *Il Gore ot uma e il problema dell'influenza molieriana*, «Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere Università di Bari», 4-5, 1973-74, pp. 175-218; Marco CARATOZZOLO, *Introduzione*, in Aleksandr GRIBOEDOV, *Che disgrazia l'ingegno*, Grumo Nevano, Marchese, 2017, pp. 5-44.

- 4 Riguardo all'anno di nascita, la prassi vuole che venga generalmente indicato il 1795, come risulterebbe da un calcolo a ritroso fatto partendo da informazioni presenti nella corrispondenza di Griboedov. Le ipotesi che si sono succedute sul tema fino al secolo scorso vengono riassunte in un articolo di Mihail Viktorovič STROGANOV del 1989 (*God roždenija Griboedova, ili «polputi žizni»*, in Sergej Aleksandrovič FOMIČEV (a cura di), *Griboedov. Materialy k biografii: Sbornik naučnych trudov*, Leningrad, Nauka, 1989, pp. 10-18). Lo studioso Nikolaj PIKSANOV (*Letopis' žizni i tvorčestva A.S. Griboedova: 1791-1829*, Moskva, Nasledie, 2000, p. 8) confermava, come già vari anni prima aveva sostenuto anche il Lo Gatto nella sua *Storia del teatro russo*, che Griboedov sarebbe nato per la precisione il 4 gennaio 1795. Recentissimamente però il curatore dell'opera omnia di Griboedov, Sergej Fomičev, è tornato sull'argomento con ulteriori elementi di analisi, concludendo a proposito della madre del poeta, che «в 1792 у нее родилась дочь Мария и, вероятно, в 1794г. – сын Александр» (Sergej Aleksandrovič FOMIČEV, *Griboedov. Enciklopedija*, cit., p. 11). Nella nuova edizione italiana della commedia *Gore ot uma*, curata da chi scrive, viene accolta proprio quest'ultima ipotesi di Fomičev (Marco CARATOZZOLO, *Introduzione*, cit., p. 6).
- 5 Sergej Aleksandrovič FOMIČEV, *Griboedov (Kratkij biografičeskij očerk)*, in ID., *Griboedov: Enciklopedija*, cit., p. 10.

bienti da cui egli poté peraltro trarre grande ispirazione per la sua opera, in particolare la commedia *Gore ot uma*.

Pur tenendosi lontano dall'attività delle società segrete, in seno alle quali già maturavano quei sentimenti che si sarebbero poi concretizzati nella tragica Rivolta dei Decabristi del 1825, Griboedov nel 1818 fu suo malgrado coinvolto in uno scandalo (il «duello dei quattro») e quindi allontanato prudenzialmente dal Ministro degli Esteri Nessel'rode in Persia, dove lo scrittore seguì la neonata missione russa e si mise in evidenza per le notevoli doti diplomatiche. Tali doti negli anni Venti lo portarono a perfezionare la propria esperienza e diventare nel 1828 ministro plenipotenziario presso la corte dello scì di Persia. L'anno successivo tuttavia, proprio presso l'Ambasciata russa di Teheran, Griboedov morì in seguito a una rivolta sobillata da ricchi signori locali, che spinsero alcuni fanatici a irrompere nell'ambasciata russa e giustiziare barbaramente tutti i presenti, tra cui lo stesso Griboedov.

Nella sua vita, breve ma intensa, Griboedov scrisse alcune opere teatrali (*vaudevilles* e commedie, soprattutto a quattro mani, ma anche una tragedia), vari componimenti poetici e prose di viaggio. L'opera per cui è unanimemente ricordato, e per questo definito *homo unius libri*,⁶ è la commedia *Gore ot uma*, ideata e composta tra il 1818 e il 1824. Si tratta di un testo che nella letteratura russa non può temere confronti per la bellezza dei versi, l'acutezza delle trovate teatrali, l'attenzione ricevuta dalla critica e il riflesso prodotto sulla successiva letteratura e sulla moderna lingua russa, nella quale non poche espressioni tratte da quest'opera sono divenute proverbiali e ancora si utilizzano.⁷

Nella commedia si racconta di Čackij, brillante giovane dell'alta società, che torna a Mosca dopo un'assenza di tre anni e giunto nella casa del tradizionalista Famusov, vedovo e padre dell'amata Sofija, trova un ambiente ostile e disinteressato alle novità e all'entusiasmo che egli porta da fuori. Con geniali trovate satiriche, attraverso i dialoghi di Čackij con tutti gli altri «venticinque imbecilli» che frequentano la casa di Famusov, Griboedov fa emergere i difetti dell'ambiente moscovita, votato più che altro

6 D. S. MIRSKY, *A History of Russian Literature from Its Beginnings to 1900*, Evanston, Northwestern University Press, 1999, p. 114. La definizione è tuttavia impropria, visto che Griboedov scrisse anche altre opere, benché esse non godettero del successo che ebbe *Gore ot uma*.

7 Si veda una lista delle più importanti in Marco CARATTOZZOLO, *Introduzione*, cit., pp. 32-34.

a un'imperante gallomania, a un culto della famiglia, dell'immagine, del lusso e dell'ozio che si riflettono nei numerosi ricevimenti, balli e serate che caratterizzano la loro quotidianità, quegli svaghi di cui la Mosca post-napoleonica non poteva effettivamente fare a meno. In un ambiente così vacuo si palesa l'estraneità di Čackij, che inizialmente, solo per uno scherzo partito da Sofija (ora innamorata del ruffiano Molčalin), ma poi più seriamente, viene creduto da tutti "pazzo" e si convince quindi ad andarsene di nuovo da Mosca: «Via da Mosca! Qui non verrò più. Me ne vado, non mi guarderò indietro, andrò in giro per il mondo, a cercare un angoletto dove dare sollievo ai miei sentimenti offesi! La mia la carrozza, la mia carrozza!» (IV, 14).⁸ Non è questa la sede per esprimersi con esautività in merito all'enorme importanza che la commedia ha per la letteratura russa, in cui porta grandi novità di forma, struttura e lingua: si tratta di un testo che ha scatenato un dibattito scientifico davvero ampio e diversificato. La nostra attenzione si volgerà invece a un tema più preciso, cioè il «carattere assolutamente drammatico»⁹ della storia della pubblicazione e della messa in scena del testo, operazioni che sono più volte passate attraverso le severe maglie della censura.

Scorrendo la cronaca della vita di Griboedov compilata da Nikolaj Piksanoj,¹⁰ scopriamo che la vita di uno scrittore russo era quotidianamente legata alle ondivaghe decisioni della censura, ovvero caratterizzata dall'attesa del *cenzurnoe razrešenie* (permesso della censura) per la pubblicazione dei singoli volumi o dei periodici in cui uscivano le loro opere. Aleksandr Griboedov, nello specifico, ricevette notizie positive dalla censura in vari momenti della sua vita:¹¹ il 18 luglio 1815 per l'edizione in volume della commedia *Molodye supruži* (*I giovani sposi*); il 29 novembre 1815 per la pubblicazione della poesia *Ot Apollona* (*Da parte di Apollo*) sulla rivista «Syn otečestva»; il 29 novembre 1817 per il via libera alla pubblicazione del n. 48 della medesima rivista, dove uscivano cinque

8 Aleksandr GRIBOEDOV, *Che disgrazia l'ingegno*, cit., pp. 279, 281.

9 Sergej Aleksandrovič FOMIČEV, *Griboedov. Enciklopedija*, cit., p. 123 [«вполне драматический характер»].

10 Nikolaj Kir'akovič PIKSANOJ, *Letopis' žizni i tvorčestva A.S. Griboedova, 1791-1829*, Moskva, Nasledie, 2000.

11 *Ibid.*, pp. 12-48.

scene della commedia *Svoja sem'ja, ili Zamužnjaja nevesta* (*La propria famiglia, ovvero la fidanzata maritata*) con il titolo *Otryvok iz komedii* (*Estratto da una commedia*); il 16 gennaio 1818 per l'uscita dell'intero testo della stessa commedia; il 7 febbraio dello stesso anno per l'uscita dell'edizione di *Pritvornaja nevernost'* (*La falsa infedeltà*); il 10 gennaio 1824 per il permesso di mettere in scena il vaudeville *Kto brat, kto sestra, ili obman za obmanom* (*Chi il fratello, chi la sorella, ovvero un inganno dietro l'altro*); il 17 gennaio dello stesso anno per il nullaosta alla pubblicazione del volume di «Mnemozina», dove erano pubblicati i versi di *David*.

Ovviamente non andò sempre così, come d'altra parte testimonia la vicenda della pubblicazione di *Gore ot uma*. Nel luglio del 1824 Griboedov scrisse in una lettera all'amico e intellettuale Stepan Begičev che per esigenze di censura, era stato costretto a fare dei cambiamenti in *Gore ot uma*, rinunciando ad alcuni passi tra i più divertenti, così che in molti passi della commedia «le tinte chiare si erano del tutto ingiallite». ¹² Chiedeva poi di non dare a nessuno il manoscritto che gli aveva lasciato, poiché aveva fatto sensibili cambi al testo. Intanto il 13 ottobre veniva dato il permesso di pubblicazione al IV volume di «Mnemozina», dove figurava una breve, ma efficace nota, che lo scrittore Vladimir Odoevskij, anch'egli buon amico di Griboedov, aveva scritto in difesa di *Gore ot Uma*. ¹³ La commedia cominciava ad essere molto chiacchierata, così avviene il fatto principale di cui parla Skabičevskij, e cioè il colloquio di Griboedov, non già con il Ministro degli Interni (che al tempo era Vasilij Sergeevič Lanskoj), ma con Maksim Fon-Fok, che in quegli anni dirigeva la *Osobennaja Kanceljarija* (*Cancelleria Speciale*), creata in seno al Ministero di

¹² *Ibid.*, p. 53 [«яркие краски совсем пополовили»].

¹³ Si veda «Mnemozina», 1825, vol. IV, p. 232: «Se c'è una novità, qualunque essa sia, stai sicuro che trovi i detrattori: di questa teoria possono essere dimostrazione gli assurdi attacchi alla commedia di Griboedov *Che disgrazia l'ingegno*, un'opera che dà veramente lustro alla nostra epoca, che brilla per la notevole freschezza delle sue trovate compositive; un'opera che merita il rispetto di tutti i suoi lettori, tranne quello di alcuni importuni parolai, che non avendo essi stessi le capacità per produrre alcunché, si dispiacciono per il fatto che altri le hanno» [«А что новость, какая бы она ни была всегда находит порицателей, тому могут служить доказательством нелепые нападки на Горе от ума, Комедию Грибоедова, на произведение истинно делающее честь нашему времени, блистающее всею свежестью творческого вымысла; произведение заслужившее уважение всех своих читателей, кроме некоторых привязчивых говорунов, которые, сами не имея способности производить, досаждают за чем другие ее имеют»].

Polizia e attiva con le funzioni di Polizia Segreta. La Cancelleria speciale avrebbe conservato le sue funzioni anche dopo che il Ministero di Polizia fu inglobato, nel 1819, in quello degli Interni.

È proprio dopo il colloquio con Fon-Fok, di cui parla non senza inventiva Skabičevskij, che Griboedov tornò a casa e strappò con rabbia tutte le copie manoscritte e qualsiasi altro materiale attinente alla commedia: «Se la nostra censura non lascerà passare niente di ordinario nella mia commedia, non sarebbe forse il caso di non pubblicarla per niente?».¹⁴ Scrisse poi allo scrittore Nikolaj Greč, auspicando che la censura gli indicasse i passi della commedia che suscitavano dubbi, in maniera da potersi «mettere sullo stesso piano della stupidità corrente»¹⁵ e poter poi pubblicare il III atto sull'almanacco «Russkaja Talija». Il 3 novembre Aleksandr Bestužev scrisse al principe Petr Vjazemskij, di cui tra poco diremo: «Griboedov Le porta i suoi saluti, oggi l'ho visto. [...] La censura lo vieta – lui è in depressione, ma da quando lo conosco un po' meglio, ho sempre più rispetto del suo carattere e sopporto di più le sue stranezze».¹⁶ Le voci sul divieto cominciarono a girare molto presto, come si evince da una lettera di Pavel Katenin a Nikolaj Bachtin, in cui il mittente scrive che il testo è terminato, «ma la censura non approva la commedia».¹⁷ Il 15 novembre, tuttavia, come si diceva, viene dato il via libera al numero di «Russkaja Talija» in uscita per l'anno successivo con una parte del I e tutto il III atto della commedia. Intanto le rappresentazioni cominciarono a diffondersi, così come la reazione della censura: si ha infatti notizia che il 17 maggio del 1825, in una scuola di teatro di Pietroburgo, durante la prova generale di *Gore ot uma*, un ispettore irruppe comunicando il «divieto del generale e governatore M[ichail] Miloradovič di allestire la commedia, che non era stata approvata dalla censura».¹⁸ Era solo l'inizio di un percorso che, da un lato rendeva più

14 Cit. in Sergej Aleksandrovič Fomičev, *Griboedov Enciklopedija*, cit., p. 149 [«Если цензура наша не пропустит ничего порядочного из моей комедии, нельзя ли вовсе не печатать?»].

15 Cit. in Nikolaj Kir'âkovič Pksanov, *Letopis'*, cit., p. 56. [«как-нибудь подделаться к общепринятой глупости»].

16 *Ibid.*, [«Грибоедов Вам кланяется, я сегодня его видел. [...] Цензура его херит — он в ипохондрии, но с тех пор, как лучше его узнаю, я более и более уважаю его характер и снисхожу к его странностям»].

17 *Ibid.*, p. 57 [«но цензура комедию не пропускает»].

18 *Ibid.*, p. 66 [«запрещение генерал-губернатора М. А. Милорадовича ставить пьесу, не одобренную цензурой»].

difficile la circolazione ufficiale e la rappresentazione del testo, ma dall'altro ne aumentava la fama.

Per una maggiore comprensione del perché il processo di pubblicazione e rappresentazione dell'opera sia definito «drammatico» da Sergej Fomičev, vorrei ora esporre le linee di sviluppo che la censura teatrale ha avuto nell'Impero russo durante la prima metà del secolo XIX. Nel periodo che ci riguarda, i momenti più importanti sono stati il 1804 e il 1826, cioè quando furono approvati due diversi *Ustavy o cenzure* (*Regolamenti sulla censura*). Negli anni che intercorrono tra l'approvazione dei due provvedimenti, si sono poi avvicendate una serie di delibere e disposizioni sulla censura: ne dà conto l'utile *Sbornik postanovlenij i rasporjaženij po cenzure s 1720 po 1862 god* (*Raccolta delle disposizioni e delibere sulla censura dal 1720 al 1862*, edito nel 1862), dal quale si possono trarre preziose informazioni sul tema.

Nello statuto del 1804, fatto approvare dallo zar Alessandro I, ai testi teatrali erano dedicati i due articoli finali delle norme introduttive:

10.

Le *pièces* manoscritte, proposte in tutti i teatri, anche quelli di corte, nelle capitali e nelle altre città, prima della loro rappresentazione vengono esaminate dai Comitati di Censura e, nel caso in cui non vi siano i Comitati, dai Direttori degli Istituti scolastici con la supervisione della dirigenza del Municipio.

11.

Lesame e il permesso di stampare i manifesti teatrali e annunci e notizie simili, dipende dalla dirigenza del Municipio della Città.¹⁹

Cosa si dovesse intendere per *Cenzurnyj Komitet* (Comitato di censura) è poi chiarito soprattutto negli articoli 12 e 13, dove si dice che i censori

¹⁹ *Sbornik postanovlenij i rasporjaženij po cenzure s 1720 po 1862 god*, Sankt-Peterburg, Tipografija Moskovskogo Ministerstva, 1862, p. 87 [«10. Рукописные пьесы, представляемые на всех, не исключая придворных, театрах, как в Столицах, так и в других городах, до представления оных, рассматриваются Цензурными Комитетами, а где нет Комитетов, Директорами народных Училищ, под надзором местного Начальства. 11. Рассмотрение и позволение к напечатанию театральных афишек и подобных тому объявлений и известий, зависит от Гражданского Начальства»].

che compongono il Comitato «si dividono» i libri che vi giungono, per redigere delle relazioni scritte di cui sono i soli responsabili. In caso di dubbi sulla possibilità o meno di concedere il visto, la decisione finale spetta a maggioranza ai membri del Comitato, che si devono riunire in apposita seduta comune.²⁰

Nel 1811 tuttavia, in un contesto ben diverso da quello della prima decade del secolo, le regole cambiarono con l'istituzione del Ministero di Polizia dell'Impero russo, tra le competenze del quale figurava la *cenžurnaja revizija*, attuata attraverso una specifica Cancelleria, definita appunto *Oso-bennaja* (Speciale): circostanza, quest'ultima, che apriva di fatto la strada a un controllo molto più serrato sui testi teatrali, sulla loro pubblicizzazione e sulla messa in scena: «La censura delle nuove opere teatrali, dei fogli a stampa quotidiani che contengano manifesti pubblici e privati di qualsiasi tipo spetta al Ministero di Polizia».²¹

Nel 1819 il Ministero di Polizia fu inglobato dal Ministero degli Interni ma la Cancelleria Speciale, la cui direzione era stata assunta proprio in quell'anno da Maksim Fon-Fok, continuò la propria attività fino al 1826, quando a seguito dell'approvazione del nuovo Statuto, «la direzione della Censura viene affidata al Ministro dell'Istruzione».²² Il Ministro era allora il conservatore Aleksandr Šiškov, presidente della Rossijskaja Akademija nonché principale fautore di questo nuovo codice sulla censura, estremamente restrittivo rispetto al passato, cosa non strana visto che erano trascorsi pochi mesi dalla Rivolta dei decabristi. Ne fece le spese anche la commedia di Griboedov, autore a cui paradossalmente non erano estranei né gli orientamenti filologici, né il pensiero di Šiškov, visto tra l'altro che quest'ultimo dirigeva la «Beseda ljubitelej russkogo slova» (Conversazione degli amanti della parola russa), società letteraria di cui faceva parte anche Griboedov e che si dichiarava ostile agli orientamenti degli innovatori guidati da Nikolaj Karamzin. Il diplomatico e scrittore russo si trovò quindi a combattere su due fronti successivi: inizialmente con il Ministero degli Interni proprio nell'ultimissimo periodo in cui a questo era attribuita la competenza per la censura, e successivamente con il Ministero dell'Istru-

²⁰ *Ibid.*, pp. 87-88.

²¹ *Ibid.*, p. 107 [«Цензура новых театральных сочинений, отдельных ежедневных листов, содержащих какие либо частные или публичные объявления (афиши), принадлежит Министерству Полиции»].

²² *Ibid.*, p. 131 [«Главное управление Цензуры вверяется Министру Народного Просвещения»].

zione, che però nel 1828 rivide il codice di Šiškov (collocato a riposo) nella direzione di un alleggerimento delle rigide regole imposte dal filologo ed ex ministro.

Dopo la morte di Griboedov nel 1829, la commedia continuò a godere di un enorme successo, grazie anche alla diffusione clandestina delle copie manoscritte. Il testo ufficiale e gli allestimenti dall'opera furono vietati negli anni Quaranta, poiché non passarono le forche del *cenzurnyj terror*, un nuovo periodo di rigidissima severità nella censura delle opere letterarie, che fu tenuto a battesimo dal così chiamato «Buturlinskij Komitet» (Comitato di censura diretto da Dmitrij Buturlin): durò più o meno dal 1848 al 1855 e incise tantissimo sulla diffusione di opere come *Gore ot uma*, vietate perché ritenute «prive di completa aderenza agli obiettivi di moralità, di positività o comunque di non negatività».²³ A capo della III sezione della Cancelleria Imperiale, che aveva competenza assoluta sulla censura teatrale, si era tra l'altro insediato, sin dal 1839, il generale Leontij Dubel't, il quale:

aveva idee personali in merito a come dovesse apparire un'opera drammatica. Egli espose queste sue idee sul tema già prima di entrare in servizio: «L'arte drammatica, così come tutti i campi della letteratura, devono avere scopi virtuosi: e si raggiungeranno tali scopi impartendo insegnamenti alle persone, anche facendole divertire, ma prima di tutto con immagini di ciò che è alto, piuttosto che con descrizioni di ciò che è basso e degradato».²⁴

Con l'ascesa al trono di Alessandro II nel 1855, la situazione migliorò. Nonostante il Comitato Buturlin continuasse normalmente a lavorare, lo zar decise di alleggerire notevolmente la censura, fatto che si concretizzò dal punto di vista legislativo con l'approvazione, nel maggio del 1862, di un pacchetto di *Vremennye pravila o cenzure* (Regole temporanee sulla censura). Tali nuove regole erano soprattutto rivolte alla stampa periodica,

²³ *Ibid.*, p. 166 [«не имеющие полноты содержания в отношении к нравственной, полезной, или, по крайней мере безвредной цели»].

²⁴ Vladimi Ākovlevič LAKŠIN, A.N. *Ostrovskij*, Moskva, Geleos, 2004, p. 331 [«имел свои понятия о том, как должно выглядеть драматическое творчество. Свои соображения на этот счет он изложил еще при вступлении в должность: «Драматическое искусство, как и всякая отрасль литературы, должно иметь цель благодетельную: наставляя людей, вместе забавлять их, а это достигнем несравненно скорее картинами высокого, нежели описанием и низости, и разврата»].

che avrebbe di lì a poco goduto di maggiore libertà, visto che veniva praticamente eliminato il meccanismo della *predvaritel'naja cenzura* (censura preventiva) per le riviste che avevano almeno venti fogli a stampa, e lasciato a un comitato di ministri il diritto di interromperne immediatamente la pubblicazione, se considerata nociva. Questo alleggerimento, benché rivolto nello specifico alla stampa periodica, dovette portare grandi frutti anche all'editoria libraria, visto che proprio nel 1862 a San Pietroburgo uscì, per la prima volta senza tagli, il testo di *Gore ot uma*.

Torniamo alla drammatica vicenda della pubblicazione di *Gore ot uma* e cerchiamo di recuperarne le tappe principali. Griboedov compose la commedia tra il 1818, quando si pensa abbia redatto un primo effettivo abbozzo,²⁵ e il 1824, l'anno in cui egli presentò il testo al direttore della Cancelleria Speciale Fon-Fok. Nel 1825 sull'almanacco «Russkaja Talija», edito a San Pietroburgo, furono pubblicate le singole scene 7-10 del I atto e tutto il III atto. Si tratta dell'unica versione a stampa della commedia che l'autore riuscì a vedere, visto che non ebbe seguito il progetto intrapreso dal bibliofilo Sergej Sobolevskij di pubblicare nel 1827 il testo integrale di *Gore ot uma* in almanacco: «Attualmente mi trovo nelle condizioni di poter pubblicare un almanacco in cui ci saranno [Boris] Godunov di Puškin, Ermak di Chomjakov, i versi di Griboedov e Che disgrazia l'ingegno».²⁶

La prima edizione completa della commedia uscì in Russia solo nel 1831,²⁷ ma in una traduzione tedesca (in versi) realizzata da Karl von Knorring, e inserita tra altri testi di Griboedov che componevano uno dei volumi della «Russische Bibliothek für Deutsche», nell'allora Revel' (Tallinn), città che apparteneva all'Impero russo: il nullaosta della censura

25 Secondo altre ipotesi «leggendarie», Griboedov avrebbe ideato la commedia già in gioventù, addirittura prima della guerra. Begičev ebbe poi a scrivere che nel 1816 il piano della commedia era stato redatto proprio a casa sua, e che in quell'anno erano state già scritte alcune scene (Sergej Aleksandrovič FOMIČEV, *Enciklopedija. Griboedov*, cit., pp. 105-106).

26 Si vedano: *Ibid.*, p. 326; PSS, vol. I, p. 282 [«Я теперь в таких обстоятельствах, что могу издать альманах, в котором будет и Годунов Пушкина, и Ермак Хомякова и стихи Грибоедова и Горе от ума и проч., и проч»].

27 *Gore ot uma, oder Leiden durch Bildung: Lustspiel in vier Aufzügen, aus dem Russischen des Gribojedow. Russische Bibliothek für Deutsche/Von Karl von Knorring. Drittes Heft, Revel, 1831.*

era stato concesso nella vicina Dorpat (Tartu).²⁸ Nello stesso anno la moglie e la sorella di Griboedov presentarono una richiesta di pubblicazione del testo integrale al giurista Lev Cvetaev, che condivise la pratica con il Comitato di Censura moscovita, di cui era membro. Si creò però un'*impasse*, sbloccata due anni dopo solo da un intervento del ministro Uvarov, che il 21 agosto 1833 si rivolse direttamente allo zar. Nicola I concesse la pubblicazione, ma a una condizione: «stampare parola per parola, così come viene recitato, si può; si prenda quindi il manoscritto che viene dal nostro teatro». ²⁹ Fu dunque pubblicata una versione completa in russo, ma non si trattava in realtà del testo originale concepito da Griboedov, bensì di un'edizione che riproduceva il testo che era stato recitato, e quindi manipolato non poco, negli allestimenti che a partire dal 1830 si tennero numerosi sia a Mosca che nella capitale: d'altra parte l'eroica morte dell'autore aveva contribuito notevolmente alla fama di un testo già di per sé molto apprezzato.

Si tratta comunque di un primo fatto di una certa rilevanza. Il processo di divulgazione del testo della commedia veniva sottoposto a un'inversione, che non ebbe pochi risvolti sulla percezione della lingua letteraria, soprattutto in un'opera come questa in cui il testo scritto ebbe grande influenza sulla pratica orale: l'*usus scribendi* si allineava infatti all'*usus loquendi*, o meglio alla sua trasposizione sul palcoscenico. Entrava così in gioco l'interpretazione dell'attore, che aveva ora il compito di "ricucire" il testo, laddove il censore aveva eliminato senza preoccuparsi troppo (si pensi anche solo allo sconvolgimento dello schema metrico che tali espunzioni comportavano) i versi di intere battute, magari quelli legati a temi sensibili, come quello militare e diplomatico. La quinta scena del II atto ad esempio, in cui dialogano il tradizionalista Famusov e il borioso colonnello Skalozub, fu una delle più bersagliate, come si può facilmente vedere confrontando il testo dell'edizione del 1833 (che di seguito figura a sinistra) e quello della redazione finale:

28 PSS, vol. I, p. 282. Contemporaneamente al lavoro di Knorring, anche l'attore berlinese Louis Schneider preparò una traduzione in tedesco, che tuttavia non ebbe successo anche perché rispetto a quella di Knorring aveva un approccio troppo "disinvolto" al testo di Griboedov. La traduzione di Schneider fu pubblicata sul non diffuso periodico «Both's Bühnen-Repertoire», 22, 1831, pp. 331-356.

29 Cit. on Sergej Aleksandrovič FOMIČEV, *Griboedov. Enciklopedija*, cit., p. 123 [«Печатать слово от слова, как играется, можно; для чего взять манускрипт из здешнего театра»].

SKALOZUB Tra i colleghi sono fortunato, posti vacanti ce ne sono stati; i più vecchi sono rimasti esclusi, gli altri li ha tolti di mezzo la guerra.

FAMUSOV E sì, la ricompensa è solo per chi cerca di più il Signore!

SKALOZUB Non mi lamento, non mi hanno superato, ma per due anni il reggimento, ho dovuto inseguirlo.

FAMUSOV [...] E le fanciulle, si può essere più fini?

SKALOZUB Tra i colleghi sono fortunato, posti vacanti ce ne sono stati; i più vecchi sono rimasti esclusi, gli altri li ha tolti di mezzo la guerra.

FAMUSOV E sì, la ricompensa è solo per chi cerca di più il Signore!

SKALOZUB C'è anche chi ha avuto più fortuna di me. Senza andar troppo lontano, proprio da noi, il comandante di brigata della quindicesima divisione.

FAMUSOV Scusate, e a voi cosa manca?

SKALOZUB Non mi lamento, non mi hanno superato, ma per due anni il reggimento, ho dovuto inseguirlo.³⁰

FAMUSOV [...] E le fanciulle, a vederle c'è da andare a testa bassa. Sua maestà il re di Prussia è stato qui: a Mosca fu colpito, chissà poi perché, dalle buone maniere delle fanciulle e non dai loro visi. Proprio così, si può essere più fini?³¹

Questa particolarità caratterizzò anche l'edizione del 1839, la quale peraltro conteneva anche un saggio di K. Polevoj, *O žizni i sočinenijach Griboedova (Della vita e delle opere di Griboedov)*, e aveva una veste molto elegante, pur non essendo di livello superiore rispetto a quella del 1833.

Nei successivi quattordici anni, quelli in cui il Comitato Buturlin lavorò più autonomamente, la diffusione a stampa della commedia si interruppe e non furono più pubblicate edizioni ufficiali del testo: questa circostanza fu dovuta anche alle nuove regole sui diritti d'autore volute da Nicola I, secondo le quali la proprietà letteraria dell'opera durava fino al venticinquesimo anno successivo alla morte dell'autore. Si verificò allora un altro fatto

30 Aleksandr GRIBOEDOV, *CHE DISGRAZIA L'INGEGNO*, CIT., PP. 121-123 [«Фамусов Да, чем кого Господь поищет, вознесет! Скалозуб Бывает, моего счастливее везет. / У нас в пятнадцатой дивизии, не дале, / Об нашем хоть сказать бригадном генерале. Фамусов Помилуйте, а вам чего недостает? Скалозуб Не жалуюсь, не обходили, / Однако за полком два года поводили»].

31 *Ibid.*, pp. 126-127 [«А дочек кто видал, всяк голову повесь... / Его величество король был прусский здесь, / Дивился не путем московским он девицам, / Их благонравью, а не лицам; / И точно, можно ли воспитаннее быть!»]. Il riferimento è a Federico Guglielmo III, che fu in visita a Mosca dal 4 al 15 agosto del 1818, e frequentò intensamente l'alta società, recandosi a balli e pranzi e non nascondendo il proprio apprezzamento per il lusso che caratterizzava i ricevimenti moscoviti.

molto interessante, e cioè l'intensificazione della diffusione clandestina di *Gore ot uma*, che sovrastava ormai quella ufficiale sin dal 1824, quando in seguito al primo divieto imposto dalla censura, «la commedia di Griboëdov [fu] conosciuta da molti attraverso copie manoscritte il cui numero sembra aver raggiunto la cifra di 40000, cifra mai raggiunta da un'opera autorizzata». ³² In realtà, come già sottolineava Nina Kauchtschischwili, ³³ Griboedov, che era impaziente di farla conoscere, più che prendersi del tempo per «cesellare» il testo della commedia, sembrava preoccuparsi di velocizzare la circolazione delle copie manoscritte, che infatti distribuiva agli amici senza porre alcuna condizione, determinando così quella moltiplicazione di versioni che ha posto non pochi problemi di ordine filologico in sede di ricostruzione del testo originale.

Le prime copie manoscritte cominciarono a circolare nel 1823 a Mosca, poi a Pietroburgo dal 1825: ³⁴ da lì si diffusero per la provincia, e soprattutto furono utilizzate come testi originali per ulteriori copie. Griboedov si mostrò a un certo punto tormentato da persone che gli chiedevano il testo, come si evince da una lettera del 10 giugno 1825 all'amico Stepan Begičev: «Mi chiedono tutti il manoscritto e mi stanno assillando». ³⁵ Tra l'altro, quando fu pubblicata la versione del 1833, cominciarono a diffondersi copie tratte anche da quella, visto che la tiratura non soddisfaceva la domanda: alcune di queste avevano inoltre il pregio di riprodurre il testo del '33 con l'aggiunta delle parti che invece la censura aveva vietato ³⁶ nell'edizione a stampa: il circuito clandestino non solo soddisfaceva la grande curiosità per quest'opera, ma contribuiva quindi a diffonderne il testo originale, incrementando il già enorme successo della commedia sul mercato. «Pur essendo manoscritta, quest'opera», scrisse Petr Vjazemskij nel suo studio su Fonvizin, «è stata venduta più di molti libri stampati (il che del resto è quasi inevitabile)». ³⁷ Riprenderemo l'inciso in parentesi nelle conclusioni.

Torniamo ora al destino editoriale di *Gore ot uma*. Alla scadenza del periodo in cui vigevano i diritti d'autore, e in un contesto leggermente più

32 Nina KAUCHTSCHISCHWILI, *Note sul «Gore ot uma»*, cit., p. 74.

33 *Ibid.*, p. 103.

34 PSS, vol. I, p. 279.

35 *Ibid.*, [«Все просят у меня манускрипта и надоедают»].

36 *Ibid.*, p. 280.

37 Pëtr Andreevič VJAZEMSKIJ, *Fonvizin*, in *Polnoe sobranie sočinenij Knjazja P.A. Vjazemskogo*, Sankt-Peterburg, Tipografija M.M. Stasjuleviča, 1880, vol. V, p. 142 [«Сие творение, имеющее в рукописи более расхода, нежели многие печатные книги (что, впрочем, почти неминуемо)»].

favorevole rispetto a quello degli anni Trenta e Quaranta, la commedia tornò ad essere pubblicata: solo nel 1854 uscirono sette differenti edizioni in volume e la prima raccolta delle opere di Griboedov.³⁸ Il testo di riferimento si ispirava tuttavia sempre alla versione edulcorata del 1833, quella concessa da Nicola I. La prima versione priva di tagli della censura uscì invece in Germania, a Lipsia, nel 1858. Ne seguì un'altra, due anni dopo, a Berlino e finalmente, nel 1862 fu pubblicata a San Pietroburgo, dalla prestigiosa tipografia di Nikolaj Tiblen, la prima edizione completa, basata sulla *žandrovskaja rukopis'* (manoscritto di Žandr)³⁹ e priva dei tagli che avevano funestato l'organicità dell'opera nei decenni precedenti. Proprio dopo la pubblicazione di questa edizione del 1862 si interruppe la circolazione delle copie manoscritte di *Gore ot uma*: il meccanismo della clandestinità favorito dalla censura era durato quarant'anni.

Cosa ci insegna dunque il “caso Griboedov”? Per trarre delle conclusioni è utile riferirsi ad alcune osservazioni fatte da Nina Kauchtschischwili nel suo lungo saggio su Griboedov. Nella seconda parte di questo lavoro la studiosa analizzava la ricezione della commedia anche alla luce di alcune riflessioni fatte a suo tempo dal principe Petr Vjazemskij (1792-1878), illustre poeta e critico letterario, autore di importanti memorie, che ebbe tra l'altro un corposo scambio epistolare con numerosi intellettuali della sua epoca. Vjazemskij conosceva molto bene anche Griboedov, con cui aveva scritto e pubblicato nel 1823 il *vaudeville Kto brat kto sestra. Obman za obmanom* e di cui scrisse anche dei ricordi.⁴⁰ Egli trattò più volte il te-

³⁸ PSS, vol. I, p. 284.

³⁹ Si tratta di uno dei manoscritti della commedia ufficialmente riconosciuti, uno dei più importanti per la ricostruzione del testo originale oggi usato: durante il viaggio che lo portava a Pietroburgo nel 1824, Griboedov ritenne necessario apportare ancora qualche cambiamento al testo della commedia, cosa che fece in una seconda redazione (la prima corrisponde all'autografo comunemente definito *muzejnyj*), che finì nelle mani dell'amico drammaturgo Andrej Žandr. Non è tuttavia quest'ultimo il testo di riferimento definitivo, adottato anche nelle recenti edizioni delle opere di Griboedov, bensì il *bulgarinskij spisok*, cioè il manoscritto che nel 1828 Griboedov affidò, confidandogli anche i propri oscuri presagi in merito alla missione, a Faddej Bulgarin prima di partire per la Persia.

⁴⁰ Pëtr Andreevič VJAZEMSKIJ, *Pis'ma iz Peterburga. 1828*, in Vadim Èrazmovič VACURO (a cura di), *A.S. Griboedov v vospominanijach sovremennikov*, Moskva,

ma della censura, in particolare nel suo diario e in due saggi dei tardi anni Cinquanta: *Obozrenie našej sovremennoj literaturnoj dejatel'nosti* (*Rassegna della nostra attività letteraria odierna*, 1857) e *O cenzure* (*Sulla censura*, 1858). Quest'ultimo ci interessa meno, poiché è una riflessione, pure utile, su quanto sia gravoso il lavoro di censore per chi lo deve compiere con equilibrio. Nel primo invece, parlando del miglioramento delle condizioni della censura rispetto ai decenni passati, Vjazemskij si mostra molto favorevole, poiché tale alleggerimento:

ha avuto un effetto positivissimo. Ha spinto molti a sentire la più viva gratitudine per il Sovrano; ha indirizzato verso il governo parecchi di quelli che, in un periodo di tensione e silenzio per la letteratura, si erano mantenuti in una opaca situazione di segreta opposizione, mentre adesso sulla stampa le stesse persone riflettono, molto più seriamente e positivamente, sulla possibilità di prestare la propria azione nel campo della letteratura manoscritta, ora che essa, molto amata in Russia, ha un'importanza e un valore incomparabilmente maggiori agli occhi dei lettori e del pubblico.⁴¹

A conferma di quanto detto, egli cita il caso di *Gore ot uma*, ricorda che la commedia «è stata venduta, prima di ottenere il permesso ufficiale, in alcune decine di migliaia di copie in tutta la Russia», e conclude: «un simile risultato non l'avrebbe mai ottenuto se fosse stato stampato».⁴² Si tratta di un'osservazione molto curiosa, che forse può fungere da chiosa al presente articolo, permettendoci di giungere a una conclusione: anche nella Russia degli zar, dove il controllo della censura era particolarmente rigido, soprattutto nella prima metà dell'Ottocento, la censura medesima in alcuni casi, anziché impedire la diffusione dell'opera vietandola, la favoriva, innestando un circuito illegale, o come si direbbe in russo *podpol'nyj* (sotterraneo), ma in fondo tollerato, che in questo caso supplì completa-

Chudožestvennaja literatura, 1980, pp. 89-92.

41 Pëtr Andreevič VJAZEMSKIJ, *Obozrenie našej sovremennoj literaturnoj dejatel'nosti*, in *Polnoe sobranie sočinenij Knjazja P.A. Vjazemskogo*, cit., vol. VII, p. 36 [«имело самое благоприятное действие. Оно во многих отозвалось живейшей благодарностью к Государю; обратило к правительству многих, которые, при напряженном молчании литературы, держались в какой-то тайной оппозиции, и ныне в печати те же самые мыслят гораздо умереннее и благонамереннее нежели готовы были действовать в кругу рукописной литературы, а она, очень любимая в России, имеет несравненно более важности и ценности в глазах читателей публики»].

42 *Ibid.*

mente all'assenza dell'opera stampata e sul palcoscenico, anzi, ne aumentò esponenzialmente l'interesse agli occhi del popolo, che di propria mano addirittura contribuiva al suo miglioramento. Come appunto scrisse Nina Kauchtschischwili, con le cui parole desideriamo chiudere: «Griboèdov era troppo occupato di se stesso per poter intuire le ragioni che spingevano la censura inevitabilmente al divieto, ma la censura era a sua volta tanto ingenua da supporre che la commedia non avrebbe visto la luce a causa della misura presa contro di essa. Al contrario il suo successo è proprio da attribuire a questo provvedimento».⁴³

43 Nina KAUCHTSCHISCHWILI, *Note sul "Gore ot umà"*, cit., p. 103.

**POUR OU CONTRE ?
LES OPINIONS DES DRAMATURGES
FRANÇAIS SUR LA CENSURE
PENDANT LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XIX^e SIÈCLE**

Odile KRAKOVITCH (*Conservateur général honoraire du patrimoine*)
okrako@club-internet.fr

RÉSUMÉ : Les dramaturges se sont peu exprimés sur la censure, cette surveillance qui pesa si longtemps sur la création théâtrale et l'écriture des pièces. Ce silence venait-il d'un accord tacite, ou d'une résignation, ou encore d'indifférence et absence de réflexion ? Il y eut bien quelques préfaces et manifestes de protestation, quelques procès intentés, mais peu de témoignages des auteurs jusqu'en 1849. Un an et demi après la suppression de la censure par le décret du 6 mars 1848, le gouvernement de la Seconde République, soucieux de retrouver un certain pouvoir sur les théâtres, demanda au Conseil d'État de mener une grande enquête sur les deux entraves à la liberté de création théâtrale : les privilèges accordés aux établissements d'une part, la censure d'autre part. Furent interrogés dix dramaturges, mais aussi des directeurs de théâtres, critiques, acteurs et censeurs, au total trente-deux personnalités. Seules sont étudiées ici les réponses et les propositions de réforme des dix dramaturges qui, tous sauf un, Scribe, furent d'accord pour la suppression définitive de la censure préventive, celle portant sur les textes, et qui, tous, furent d'accord également, et cette fois-ci de façon unanime, pour que cette censure soit remplacée par une répression renforcée des représentations. La liberté totale n'était pas envisageable. Quand il fallut penser à l'organisation et aux moyens de cette répression, une même idée, chez tous encore, prit forme : celle d'un jury. Quant à la formation et aux pouvoirs de ce jury, l'imprécision, le flou furent la preuve du manque de réflexion, aussi bien chez la Société des Auteurs (SACD), que chez les personnalités comme Victor Hugo. Certains auteurs étaient pour la reproduction améliorée de la commission qui groupait auparavant les censeurs et inspecteurs, au sein du ministère de l'Intérieur. D'autres étaient pour un tribunal d'appel, formé de personnalités et réglant les seuls conflits issus de la répression. D'autres enfin, dont Victor Hugo et Souvestre, étaient pour un tribunal formé d'auteurs exclusivement, sorte d'émanation de la Société des Auteurs (SACD). Ce jury ne vit jamais le jour : le gouvernement autoritaire du futur empereur vota la loi de juillet 1850 rétablissant la censure, sans tenir aucun compte du travail du Conseil d'État. Cette enquête servit cependant de base de réflexion, lorsque le gouvernement de la Troisième République chargea la Chambre des députés de mener une semblable enquête sur la censure qui sévissait toujours et qui ne disparaîtra, sans loi, qu'en 1906.

ABSTRACT: Playwrights spoke rarely of the censorship, this surveillance which weighed for so long on theatrical creation and the writing of the plays. Was this silence the result of a tacit agreement, of resignation, or of indifference and absence of reflection? There were some prefaces and manifestos of protest, a few lawsuits brought, but few testimonies of the authors until 1849. A year and a half after the suppression of censorship by the decree of 6 March 1848, the government of the Second Republic, anxious to regain a

certain power over the theatres, asked the Council of State to conduct a great inquiry into the two obstacles to the freedom of theatrical creation: the privileges granted to theatres on the one hand, and censorship on the other. They interviewed ten playwrights, but also directors of theatres, critics, actors and censors, a total of thirty-two personalities. We study here the responses and proposals for the reform of the ten dramatists, all but one of whom, Scribe, agreed on the definitive suppression of preventive censorship of texts. All agreed, and this time unanimously, for this censorship to be replaced by a reinforced repression of representations. Total freedom was not conceivable. When it was necessary to think of the organization and means of this repression, the same idea, for the ten playwrights, took shape: that of a jury. As for the formation and powers of this jury, the vagueness and lack of precision were proof of the lack of reflection, both in the Society of Authors (SACD), and in personalities like Dumas or Hugo. Some authors were for the better reproduction of the commission which formerly grouped the censors and inspectors, within the Ministry of the Interior. Others were for a tribunal of appeal, composed of personalities and only regulating conflicts resulting from the repression. Others, including Victor Hugo and Souvestre, were for a tribunal composed exclusively of authors, a kind of emanation of the Society of Authors (SACD). This jury never saw the light of day: the authoritarian government, with the future emperor for president, voted the law of July 1850 restoring the censure, without taking into account the work of the Council of State. This inquiry, however, served, later, as a basis for reflection, when the government of the Third Republic commissioned the Chamber of Deputies to carry out a similar inquiry into the censure which continued to prevail and which disappeared, without law, only in 1906.

MOTS CLÉS : censure, répression, théâtre romantique, scènes parisiennes, jury.

KEY WORDS : censorship, repression, romantic theatre, parisian theatres, jury.

**POUR OU CONTRE ?
LES OPINIONS DES DRAMATURGES
FRANÇAIS SUR LA CENSURE
PENDANT LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XIX^e SIÈCLE**

Odile KRAKOVITCH (*Conservateur général honoraire du patrimoine*)
okrako@club-internet.fr

Les dramaturges français eurent, au cours de la première moitié du XIX^e siècle, très peu l'occasion de s'exprimer, ou plutôt osèrent rarement formuler leurs pensées, sur les suppressions et réapparitions successives de la censure à l'occasion des changements de régimes qui se succédèrent en 1814, puis en 1830 et 1835, et enfin en 1848. Ce n'est pas tant à la peur des représailles qu'à la certitude d'une censure inévitable et considérée par presque tous comme nécessaire que ce silence est dû. Et même durant la période des cinq années de liberté qui suivirent la Révolution de Juillet 1830, durant ces années inespérées de suppression de la censure, les écrivains et poètes prirent rarement la parole sur cette surveillance des écrits théâtraux dont ils redoutaient la restauration, d'autant plus, peut-être, qu'ils n'y avaient pas encore beaucoup réfléchi.

Les quelques interventions, par le biais de préfaces ou de poèmes, de dramaturges connus comme Hugo, Musset, Dumas, peu de choses en réalité, sont néanmoins à rappeler ici. Seront ensuite analysées dans cet article les premières manifestations, les premières interventions, non seulement autorisées, mais sollicitées et publiées, dans la remarquable enquête menée par le Conseil d'État, en 1849, à la demande du gouvernement issu de la Révolution de Février 1848. Cette enquête qui portait sur deux questions essentielles pour le théâtre : le maintien des privilèges et celui de la censure,¹ n'a jamais été étudiée du point de vue de l'ensemble de

1 J'ai réédité, l'année dernière, pour tout ce qui concerne la seconde question, celle de la censure des textes, cette enquête de 1849 (voir Odile KRAKOVITCH, *Les Procès-verbaux de censure théâtrale (1835-1849)*, Paris, Classiques Garnier, 2016). L'enquête du Conseil d'État a été publiée une première fois : *Conseil d'État, section de législation, enquête sur les théâtres, Commission chargée de préparer la loi sur les théâtres* (MM. Vivien, président ; Charton, Defresne, Béhic, conseillers), Paris, Imprimerie nationale, 1849. Elle a été reprise dans son intégralité, en annexe du rapport de 1891 de la : *Chambre des députés, n° 1669, Rapport fait au nom de la commission chargée d'examiner les propositions de la loi 1°) de M. Antonin Proust, sur la liberté des*

la communauté des auteurs, mais seulement par rapport aux interventions de l'un d'entre eux, Hugo notamment,² et surtout en ce qui concerne la première question, celle des privilèges et de la liberté dite industrielle.

J'ai tenté d'analyser ici les interventions des dix dramaturges interrogés dans cette enquête : Bayard, Dumas, Gautier, Hugo, Janin, Langlé, Lockray, Mélesville (ou Duveyrier),³ Scribe et Souvestre, et surtout celles portant sur la seconde question de l'enquête, le maintien de la censure des textes. Le problème des privilèges fut plus en effet l'affaire des directeurs de théâtre, présents au nombre de cinq dans l'enquête, et pour la plupart favorables au maintien de ces privilèges et de la censure. Cette question, qui mériterait une étude particulière, a déjà été en partie traitée par M. Malandain et ne sera que très peu abordée ici. Plus simple, elle fut plus vite réglée, dès 1864, par la loi dite « de liberté ».⁴ Celle de la censure des

théâtres, portant abrogation de la loi du 30 juillet 1850, 2°) de M. Le Senne, tendant à obtenir l'abolition de la censure et la suppression de la Commission d'examen des ouvrages dramatiques (Urgence déclarée), par M. Guillemet, député, Paris, Imprimerie de la Chambre des députés, 1891. Les citations, dans cet article, sont extraites de la réédition de l'enquête de 1849, dans ce rapport à l'Assemblée de 1891.

- 2 Gilles MALANDAIN, *Quel théâtre pour la République ? Victor Hugo et ses pairs devant le Conseil d'État en 1849*, « Sociétés et représentations », 11, 2001/1, p. 205-227. Cet excellent article concerne principalement les interventions de Victor Hugo, dans l'enquête de 1849, sur les subventions aux théâtres populaires et l'impossibilité de les promouvoir en 1849.
- 3 Il ne sera pas fait mention de ce prolifique dramaturge, auteur d'environ trois cent pièces, car il semble n'avoir pas ouvert la bouche durant la séance du 27 septembre, où il fut auditionné en même que la plupart des auteurs.
- 4 Rappelons rapidement ici en quoi consistait le régime des privilèges : il limitait tout d'abord le nombre des salles et ensuite le répertoire de chacune. Tout établissement de spectacles devait, pour ouvrir, avoir l'autorisation du ministre de l'Intérieur. Les théâtres, réduits par Napoléon, en 1807, au nombre de huit à Paris, s'étaient multipliés sous la Restauration, mais restaient séparés en deux grandes catégories : à côté des quatre établissements subventionnés par l'État, l'Opéra, l'Opéra-Comique, la Comédie-Française et l'Odéon qui, classé second « Théâtre-Français », avait cependant la mission de monter les créations et nouveautés, était autorisée une quinzaine de salles privées qui se partageaient les œuvres dites « secondaires », comme les comédies, mais en prose (les vers étaient autorisés pour les répertoires des seuls théâtres subventionnés), les vaudevilles, les mélodrames, les cirques et pantomimes. Certains de ces petits théâtres n'avaient le droit qu'à deux acteurs sur scène (par exemple, le Théâtre du Luxembourg). Cette question des privilèges et de la liberté d'entreprise ne sera ici évoquée que dans la mesure où les dix dramaturges interrogés y feront allusion.

textes, bien plus complexe, ne fit jamais l'objet d'un règlement, mais en 1906 seulement, soit plus de cinquante ans plus tard, la surveillance des textes fut abolie, non par une loi, trop difficile à faire adopter, mais par simple suppression de crédits. Les opinions des dix dramaturges seront donc analysées ici, en distinguant celle du seul favorable au maintien de la censure, Scribe, et celle, plus ambiguë, de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD), de toutes les autres, de ceux qui réclamèrent l'abolition de toute entrave à la liberté de la pensée et une plus grande démocratie dans la répression. Tous les dramaturges interrogés estimaient en effet nécessaire cette répression, mais pour les seules représentations, et à condition qu'elle s'exerce de façon plus juste, par le moyen d'un jury élu, idée qui se fit jour peu à peu au cours des audiences de l'enquête.

En conclusion, j'évoquerai l'échec inévitable de cette tentative de réforme de la surveillance des théâtres, à la lumière de celui qui conclut un second effort sérieux de réflexion sur le maintien ou non de la censure, voulu à nouveau par le gouvernement républicain, mais demandé, cette fois-ci, à la Chambre des députés, en 1891, à la suite des scandales que provoquèrent les créations de *Thermidor*, *La Fille Elisa*, *Germinal*.⁵ Cette seconde enquête, réalisée plus de quarante ans plus tard, révéla, en reprenant l'intégralité des interventions de 1849, que le problème de la censure se posait toujours à la fin du XIX^e siècle et que les arguments de ceux qui préconisaient son maintien et de ceux qui luttaient pour sa suppression restaient, après un demi-siècle, les mêmes, sans trouver plus de solution.

Quelques tentatives de luttes contre la censure avant 1849

Rares furent les dramaturges qui eurent le courage de protester. À tel point, d'ailleurs, qu'on ne peut s'empêcher d'attribuer ce silence à un consensus tacite, partagé par les partisans et les opposants de la censure,

5 *Thermidor*, drame en cinq actes de Victorien Sardou, créé le 24 janvier 1891, au Théâtre-Français, et suspendu après la première soirée, le 25 janvier. L'interdiction ne sera pas maintenue.

La Fille Elisa, drame de Jules Goncourt, créé au Théâtre Libre d'Antoine, et joué une seule fois, avant d'être interdit, le 23 janvier 1891.

Germinal, drame de Busnach, tiré du roman d'Émile Zola, créé au Châtelet, le 21 avril 1888.

tous d'accord pour le maintien d'une surveillance des théâtres. Sans vouloir être exhaustive, je me contenterai de citer les combats et prises de parole, avant l'enquête révélatrice de 1849, menée par le Conseil d'État, des trois plus célèbres dramaturges romantiques : Musset, Dumas et Hugo. Ces deux derniers furent les seuls à intervenir dans l'enquête.

Commençons par Musset qui publia, très jeune, un poème fustigeant la censure. Révolte d'autant plus surprenante, que pendant longtemps, afin, justement, de ne pas être confronté à elle, Musset refusa, dès 1830, après l'échec de sa première pièce, *La Nuit vénitienne*, et jusqu'en 1849, de voir jouer ses œuvres à la Comédie-Française ou ailleurs, et de prendre part « à la ménagerie »,⁶ selon son expression. Il se contenta, en effet, pendant presque vingt ans, soit la durée de la monarchie de Juillet, d'écrire pour être lu, préférant le *Spectacle dans un fauteuil*, titre de la première édition, en 1832, de ses comédies et proverbes, qui indique bien sa volonté de s'en tenir à la seule lecture. Sa passion pour le théâtre cependant, mais aussi son intransigeance, son incapacité à supporter le moindre contrôle, le poussèrent à résister, seul, aux lois de septembre 1835 qui terminaient les cinq années de liberté des théâtres, en réinstaurant la censure des textes et des caricatures. De cette indignation naquit un petit poème, publié dans la «Revue des Deux Mondes», et écrit à la manière du célèbre monologue de Figaro : « Une loi maternelle, et qui vous tend les bras ! / [...] Vous pouvez tout écrire en tout confiance ; / [...] Avez-vous insulté par quelque raillerie / Les hauts représentants de la société ? / [...] Enfin décidez-vous, monsieur Thiers, ou sinon/ Laissez-nous être du monde et vivre notre vie ».⁷ Là se limita la résistance de Musset, plus préoccupé en 1835 par les entraves à la liberté de la presse que par celles portées au théâtre. En 1851, il n'aura plus la force de protester, quand il verra *Le Chandelier* interdit à la Comédie-Française.

Il n'en est pas de même pour Dumas père et Hugo. Dumas fut le premier (son fils reprit le procédé sur une plus grande échelle encore, après 1850) à profiter des coupures et même des interdictions de ses pièces, pour

6 Lettre d'Alfred de Musset à Prosper Chalas, citée par Simon Jeune, dans l'édition du *Théâtre complet d'Alfred de Musset*, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1990, p. 865.

7 Alfred de MUSSET, *La loi sur la presse*, poème publié dans «La Revue des Deux Mondes», 1^{er} septembre 1835, p. 609-616. Mon article : « Du refus à la soumission : les difficiles rapports de Musset avec les censeurs et le monde du théâtre » sera un chapitre d'un livre à paraître chez Classiques Garnier : *La Plume et les ciseaux. Dramaturges et censeurs au XIX^e siècle*.

se constituer une sorte de publicité, multipliant les écrits justificatifs, les préfaces incendiaires, réussissant à modifier ses pièces tout en se moquant ouvertement des censeurs, reprenant, par exemple, dans les nouvelles versions de ses drames interdits, les dialogues et scènes des premières moutures dont les censeurs ne se souvenaient plus, ou qui ne les choquaient plus, ou pour lesquelles ils avaient reçu l'ordre d'en haut de ne plus sévir. Ce fut le cas d'*Une Conspiration sous le Régent*, refusée en janvier 1844, reprise par Dumas et présentée à nouveau neuf mois plus tard, sous le titre d'*Hélène de Saverny*, qui fut à son tour interdite. Après une campagne de presse, Dumas accepta de revoir une troisième fois son drame et présenta en février 1846, soit deux ans après la première mouture de la pièce, la nouvelle version, sous le titre *La Fille du Régent*, où il reprenait non seulement une partie du titre controversé, mais toutes les scènes refusées par les censeurs, dans la première version. Exaspéré par l'affaire, le ministre recommanda l'indulgence à ses subordonnés et Dumas gagna la bataille : la pièce fut jouée le 1^{er} avril 1846, sous la forme qu'il voulait. Mais il s'agit là d'actions, plus que de réflexions, contre la censure et la répression, bien dans le caractère du dramaturge qui n'interviendra que rapidement et superficiellement dans l'enquête menée par le Conseil d'État en 1849.⁸

C'est Victor Hugo qui, en ce domaine comme en beaucoup d'autres, fut le premier à se battre idéologiquement, le premier aussi à réfléchir et à proposer des solutions. Et ceci, dès *Hernani*, et surtout dès la reprise de *Marion de Lorme*, en août 1831. Dans la préface de l'édition de ce drame, en 1831, l'auteur rappelle « la suspension » de la pièce pendant deux ans : « il y a eu veto de la censure, prohibition successive des deux ministres Martignac et Polignac [...]. (Et si l'auteur vient de prononcer ici le mot de *censure* sans y joindre d'épithète, c'est qu'il l'a combattue assez publiquement [...], pour être en droit de ne pas l'insulter, maintenant qu'elle est au rang des puissances tombées [...])⁹ Le temps n'est plus à l'action, à la révolte, puisqu'il n'y a plus de censure depuis la Charte d'août 1830, mais à la réflexion, pour qu'elle ne revienne pas. C'est dans cette préface qu'il écrit la phrase qui sera à la base de sa théorie sur la censure pendant

8 Voir Odile KRAKOVITCH, *Alexandre Dumas et la censure, ou la Comédie de Qui perd gagne*, dans Fernande BASSAN et Claude SCHOPP, *Les Trois mousquetaires, Le Comte de Monte Cristo, Cent cinquante ans après*, Actes du Colloque organisé à Marly-le-Roi, en 1995, Marly, Éditions Champflour, 1995, p. 165-187.

9 Victor HUGO, *Préface de Marion de Lorme*, dans ID., *Œuvres complètes. Théâtre I*, présentation d'Anne Ubersfeld, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 683-685.

l'enquête de 1849 : « c'est précisément quand il n'y a plus de censure qu'il faut que les auteurs se censurent eux-mêmes, honnêtement, consciencieusement, sévèrement [...]. Quand on a toute liberté, il sied de garder toute mesure ». Victor Hugo le répètera, sa vie durant : il est contre la censure d'État, mais il n'est pas contre le contrôle des représentations. En cela, il est bien de son époque : aucune des personnalités interrogées, lors de l'enquête de 1849, même les plus républicaines, ne soutiendra le principe d'une liberté totale. Hugo, quant à lui, préconise déjà une autocensure ou une censure des pairs, des confrères, des égaux. « Maintenant l'art est libre : c'est à lui de rester digne ». Les deux idées principales émises par Hugo en 1849 sont déjà là : se contrôler soi-même, ou en groupe, avec confrères et amis, et s'appuyer sur le public, le peuple. Ce seront les bases de sa philosophie fondée sur un optimisme et une totale confiance dans les hommes et dans l'avenir. Pourtant Victor Hugo devait retrouver censure et répression, dès l'année suivante, avec l'interdiction du *Roi s'amuse*, au soir de la première représentation, le 22 novembre 1832. Il choisit de se défendre, non pas, comme Dumas, en écrivant, en publiant, en organisant des représentations privées mouvementées, mais en se défendant devant la justice, en faisant un procès, non pas à cet état policier, à cette administration anonyme, obéissante et soumise à des supérieurs inatteignables, mais au responsable à sa portée, le directeur de la Comédie-Française, accusé de rupture de contrat. Le procès eut donc lieu devant le tribunal de commerce et Hugo plaida sa cause, personnellement et publiquement, en développant sa pensée, ébauchée dans la préface de *Marion de Lorme*, parue un an auparavant.¹⁰ Il soutint que non seulement l'interdiction du *Roi s'amuse* était illégale, mais que la censure préventive devait être abolie totalement et définitivement, seule façon de supprimer l'arbitraire. « Je n'accorderais pas au pouvoir la faculté de confisquer la liberté dans un cas même légitime en apparence, de peur qu'il n'en vînt à la confisquer dans tous les cas [...]. Il n'y a pas de droit au-dessus du droit ».¹¹

¹⁰ *Le Roi s'amuse* fut joué un seul soir ; la représentation fut un des grands scandales de cette période, pourtant fertile en événements. Ce fut, pour reprendre les mots d'Anne Ubersfeld, « non pas un échec, mais une déroute, une catastrophe ». Hugo remania son manuscrit dans la nuit du 22 au 23 novembre, mais rien n'y fit. La presse se déchaîna, et le 10 décembre 1832, un arrêté du ministre interdit définitivement la pièce. Hugo décida non seulement de publier la pièce, comme il l'avait fait pour *Marion de Lorme*, avec une préface qui parut le 30 novembre, mais de porter l'affaire devant la justice, pour pouvoir se défendre publiquement.

¹¹ «Gazette des tribunaux», n° 2254, jeudi 20 décembre 1832, plaidoirie par ailleurs

Ensuite un grand silence sur la question de la censure, puisque même en septembre 1835, lors du rétablissement de la censure des théâtres et des gravures, par les lois votées précipitamment à la suite de l'attentat de Fieschi, Hugo laissa Lamartine mener le combat. Il est vrai que ce dernier était alors le seul à pouvoir se battre, puisque le seul écrivain romantique à siéger au parlement, durant cet été 1835. Lamartine se soucia principalement d'ailleurs, et on peut se demander pourquoi, du problème des subventions, lors de la seule séance consacrée aux futures lois, le 29 août. Il évoqua bien l'ébauche d'un « comité de censure morale pris dans un jury spécial composé de vingt personnalités », mais avec trop peu de conviction pour que l'idée soit même discutée.¹² L'idée d'un jury était pourtant déjà bien présente, et sera omniprésente durant l'enquête de 1849.

Grand silence encore de presque tous les dramaturges durant la monarchie de Juillet, si l'on excepte le procès intenté, à l'exemple de Victor Hugo, par Gérard de Nerval pour *Léo Burckhardt*,¹³ les menaces de procès semblables proférées par Dumas, et les articles véhéments de révolte et protestation écrits par Félix Pyat.¹⁴ Actes de révoltes, réactions de colère, certes nécessaires, mais rarement accompagnés de réflexions,

réimprimée de très nombreuses fois, et notamment dans toutes les éditions séparées du *Roi s'amuse*, depuis la toute première, celle de l'éditeur Renduel, en 1832.

12 Sylvain NICOLE, *La Tribune et la scène. Les débats parlementaires sur le théâtre en France au XIX^e siècle (1789-1914)*, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel.01317496>, p. 191.

Cette thèse remarquable, soutenue en mai 2016, est désormais indispensable pour tous travaux portant sur la politique menée par les gouvernements successifs du XIX^e siècle, en ce qui concerne les théâtres et spectacles en France.

13 Pour constater le travail des censeurs sur la pièce *Léo Burckhardt*, voir l'édition du manuscrit de censure dans Jean RICHER, *Œuvres complètes de Nerval*, Paris, Lettres modernes Minart, 1981. Voir également Odile KRAKOVITCH, *Gérard de Nerval, ou l'Échec d'une passion*, à paraître dans *La Plume et les ciseaux*, cit.

14 Sur les durs combats de Félix Pyat contre la censure, voir : Odile KRAKOVITCH, *Félix Pyat ou la Lutte ouverte contre la censure*, à paraître dans *La Plume et les ciseaux*, cit., et surtout les thèse et très nombreux livres, articles et communications de Guy Sabatier. Félix Pyat, 1810-1889, fut non seulement un grand dramaturge, surtout connu pour sa pièce qui fut une des causes des Journées de février 1848, *Le Chiffonnier de Paris*, mais il fut un homme politique, présent dans tous les combats révolutionnaires. Député à la Constituante et à la Législative, en 1848 et 1849, il fut condamné en 1851, à la déportation, pour avoir organisé les combats de rue contre le futur empereur. Il s'exila une première fois et ne revint qu'en 1869. Élu député de Bordeaux en 1871, il fut l'un des dirigeants de la Commune de Paris, et pour cela condamné, dut à nouveau s'exiler jusqu'en 1884. Il fut aussitôt, à son retour, élu député des Bouches-du-Rhône, jusqu'en 1888.

de propositions de solutions et de réformes possibles, jusqu'à l'enquête de 1849.

Dès mars 1848, cependant, dès le début des discussions à la Chambre sur la Constitution, Victor Hugo et Félix Pyat surent profiter de chaque séance, de tous les amendements proposés, pour mettre en avant la nécessité de la liberté théâtrale. Ainsi le 20 septembre 1848, après que son confrère Félix Pyat ait proposé à l'Assemblée un amendement de l'article 8, paragraphe 3 de la Constitution, sur le droit de censure théâtrale, et en opposition à Vivien, le futur président de la Commission du Conseil d'État, chargée de préparer la loi sur les théâtres dont les travaux débiteront un an après, Hugo prit rapidement la parole pour réaffirmer ses idées, déjà en partie formulées dans la préface de *Marion De Lorme*. Il répéta sa conviction que le théâtre « serait libre un jour, n'en doutez pas » et dénonça cette future constitution républicaine où « toutes les idées de liberté se défigurent et s'amoindrissent », une « République [...] moins libérale que ne l'était la monarchie ».¹⁵ Le poète député n'eut pas le temps de développer sa pensée, en ce 20 septembre 1848, pas plus d'ailleurs que le 3 avril 1849, cinq mois avant les séances du Conseil d'État. Ce 3 avril 1849,¹⁶ en effet, toujours sur les bancs de l'Assemblée constituante, après un discours de Jules Favre demandant pour les théâtres l'abolition de toute censure, Hugo intervint à nouveau, en regrettant de n'avoir pas eu le temps de préparer une intervention plus longue et plus réfléchie (« je ne suis pas prêt à l'approfondir, comme elle devrait être approfondie »), et en se déclarant, encore et toujours (« je n'étonnerai personne dans cette enceinte »), « partisan de la liberté du théâtre ». Mais ce fut pour déclarer aussitôt : « Le théâtre n'est pas et ne peut jamais être libre ; il n'échappe à une censure que pour retomber sur une autre, car c'est là le véritable nœud de la question ». Et c'est sur cette ambigüité, cette contradiction, que porteront toutes les déclarations et positions futures du poète. Il distingua cependant, en cette courte prise de parole à l'Assemblée, le 3 avril 1849, deux sortes de censure :

l'une qui est ce que je connais au monde de plus respectable et de plus efficace, c'est la censure exercée au nom des idées éternelles d'honneur, de décence et d'honnêteté ; [...] c'est la censure exercée par les mœurs publi-

¹⁵ Victor HUGO, *Actes et paroles*, Paris, Michel Levy, 1875, *Reliquat*, I, *Assemblée constituante*, extrait du «Moniteur», 20 septembre 1848, p. 422-423

¹⁶ Victor HUGO, *Actes et paroles I, Assemblée constituante, VIII, La Liberté du théâtre*, 3 avril 1849, dans ID., *Œuvres complètes. Politique*, Paris, Robert Laffont («Bouquins»), 1985, p. 197-198.

ques. L'autre censure, qui est [...] ce qu'il y a de plus malheureux et de plus maladroit, c'est la censure exercée par le pouvoir. Eh bien ! Quand vous détruisez la liberté du théâtre, savez-vous ce que vous faites ? Vous enlevez le théâtre à la première de ces deux censures, pour le donner à la seconde.

Tout est déjà dit, mais Hugo sera amené, six mois plus tard, à développer sa pensée, à la confronter à celle de ses confrères et amis, lors de l'enquête, menée par le Conseil d'État sur les théâtres, en septembre 1849 et préparatoire à une loi définitive sur les spectacles, loi qui devait remplir un vide législatif sidéral, mais qui ne vit jamais le jour, à cause de la prise du pouvoir par le prince-président et la restauration, par la loi du 30 juillet 1850, de la censure, à l'identique de celle exercée sous la monarchie de Juillet.

L'enquête sur les théâtres du Conseil d'État en septembre 1849

La République de 1848 fut saisie d'une frénésie de réformes. De nombreuses commissions furent nommées, de nombreux rapports furent déposés. Pour le seul théâtre, outre la commission du Conseil d'État, chargée de préparer la loi sur les théâtres, la plus consciencieuse et objective, sur laquelle je m'appuie ici, furent désignées une Commission du ministère de l'Intérieur, dite Commission nationale des théâtres, et une sous-commission de l'Assemblée nationale. Trois organes d'État, donc, et pas des moindres, ont enquêté, interrogé, travaillé pendant des semaines, sur la seule question des privilèges et de la censure ! C'est dire la préoccupation du gouvernement face à la liberté si récente des théâtres, décrétée dès le 6 mars 1848.

La Commission émanée du ministère de l'Intérieur fut la première nommée, au lendemain du décret supprimant la censure. Elle fut chargée, comme la sous-commission de l'Assemblée nationale, nommée quelques mois plus tard, de statuer non pas tant sur la liberté d'expression pour laquelle il n'y eut qu'une séance, le 7 juin 1848, que sur la liberté industrielle, souhaitée par tous ses membres. Mais les mesures, exprimées par ces commissions, qui tentaient de réorganiser une surveillance raisonnable des théâtres, malgré le net recul qu'elles représentaient par rapport aux intentions de liberté totale exprimées dans le décret du 6 mars 1848, furent volontairement négligées par la sous-commission de la Chambre des députés qui vota, à l'unanimité de ses membres, en janvier 1849, le rétablissement de la censure préventive.

Il en fut de même de l'enquête du Conseil d'État. Le conseiller Charton, chargé du rapport qui fut déposé en mars 1850, ne tint pourtant que très peu compte des propositions et suggestions de la trentaine de professionnels du théâtre, interrogés longuement durant le mois de septembre 1849.¹⁷ Pourtant, au contraire des quelques séances des deux commissions du ministère de l'Intérieur et de l'Assemblée, l'enquête du Conseil d'État tenta loyalement de cerner les problèmes et de réfléchir à des réformes, en fonction des interventions des directeurs de théâtres et auteurs invités ; elle constitue la première interrogation officielle, la première réflexion approfondie sur le théâtre menée par un gouvernement. L'enquête s'organisa autour des deux grands problèmes qui résumaient les difficultés auxquelles les théâtres étaient confrontés depuis si longtemps : celui des privilèges, tout d'abord, barrage à ce que l'on nomma au XIX^e siècle, « la liberté industrielle », et celui ensuite du maintien ou non de la censure, de la surveillance du contenu et du texte des pièces.

Trente-deux personnes du monde du théâtre, dans le cadre de cette enquête, et successivement sur les deux questions de la liberté industrielle et de la suppression de la censure, furent donc entendues, entre le 21 septembre et le 1^{er} octobre 1849,¹⁸ dont voici la liste, telle qu'elle a été dressée, dans la publication de l'enquête.

Les personnalités interrogées

5 directeurs de théâtres	MM. Seveste, régisseur général de la Société du Théâtre Français ; Roqueplan, directeur de l'Opéra ; Montigny, directeur du Gymnase ; Dormeuil, directeur du théâtre de la Montansier ; Hostein, directeur du théâtre Historique et de la Gaîté.
2 sociétaires du Théâtre-Français	MM. Régnier ; Provost.
1 maître de ballet	M. Coralli.
3 acteurs	MM. Arnault, de l'Ambigu ; Albert ; Bocage, directeur de l'Odéon.

¹⁷ Edouard-Thomas CHARTON, *Conseil d'Etat, Rapport sur le projet de loi concernant les théâtres*, Paris, Imprimerie nationale, mars 1850.

¹⁸ *Chambre des députés, n° 1669. Rapport [...] sur la liberté des théâtres*, cit., *Enquête de 1849*, p. 93.

1 agent des auteurs.	M. Dulong
2 anciens correspondants des théâtres	MM. Ferville, ancien directeur ; Duverger, artiste théâtres dramatique du Gymnase.
8 auteurs dramatiques	MM. Langlé ; Lockroy ; Bayard ; Alexandre Dumas ; Victor Hugo ; Melesville ; Scribe ; Souvestre.
4 critiques	MM. Jules Janin; Rolle; Merle; Théophile Gautier.
1 ancien inspecteur	M. Delaforest.
1 censeur	M. Florent.
Le Président de la Société des Artistes dramatiques	M. Taylor.
3 compositeurs	MM. Auber ; Halévy ; Ambroise Thomas.

Les entretiens de ces trente-deux personnes, pour les deux questions de la liberté industrielle et de la censure, furent répartis sur six jours.¹⁹

Les six séances d'auditions

Séance du 21 septembre	- Seveste, régisseur général de la Société du Théâtre-Français ; Roqueplan, directeur de l'Opéra ; Montigny, directeur du Gymnase ; Hostein, directeur du Théâtre Historique et de la Gaîté ; Dormeuil, directeur du théâtre de Montansier.
	- Provost et Régnier, sociétaires du Théâtre-Français.
Séance du 22 septembre	- Coralli père, maître des ballets de l'Opéra.
	- Arnaud et Albert, artistes dramatiques de l'Ambigu.
	- Dulong, agent de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques.

¹⁹ Les deux tableaux suivants sont empruntés à Gilles MALANDAIN, *art. cit.*, p. 207 et p. 212.

Séance du 24 septembre	<ul style="list-style-type: none"> - Duverger, ancien directeur, et Ferville, artiste dramatique du Gymnase. - Janin, critique dramatique. - Delaforest, ancien inspecteur des théâtres ; Th. Gautier, Merle, critiques dramatiques ; Rolle, critique (répond par écrit).
Séance du 27 septembre	<ul style="list-style-type: none"> - Langlé, Lockroy, auteurs dramatiques. - Bayard, Dumas, Hugo, Melesville, Scribe, Souvestre, auteurs dramatiques.
Séance du 30 septembre	<ul style="list-style-type: none"> - Hugo, Scribe, Souvestre.
Séance du 1 ^{er} octobre	<ul style="list-style-type: none"> - Auber, Halévy, A. Thomas, compositeurs. - Bocage, directeur de l'Opéra. - Taylor, président de la SACD. - Florent, ancien censeur dramatique.

On remarque que les auteurs dramatiques et les directeurs de théâtre sont les plus nombreux, parce que les plus directement concernés, les premiers par la question de la censure, les seconds, par celle de la liberté d'entreprise théâtrale. Il est à noter également que quatre des directeurs sur cinq se retrouvent dans le clan des conservateurs, de ceux qui ne veulent rien changer au système des privilèges et de la censure, tandis que les dramaturges, sauf un, là encore et non des moindres, Scribe, se rangent dans le clan des réformateurs, luttant contre toute censure préalable et pour la liberté d'entreprise.

Les types de positions

- | | |
|---|---|
| 1. <i>Conservateurs/réactionnaires</i>
(pour une censure préalable, contre la liberté industrielle et pour le renforcement des privilèges des « grands » théâtres)
âge moyen : 53 ans | Dormeuil, Montigny, Roqueplan, Seveste, directeurs;
Duverger, ancien directeur;
Delaforest, ancien inspecteur;
Régnier, Provost, Ferville, comédiens;
Scribe, Auber, auteur et compositeur. |
| 2. <i>Conservateurs/libéraux</i>
(pour une censure préalable) | Hostein, directeur;
Albert, Arnault, comédiens; |

réformée, pour la liberté industrielle et le <i>statu quo</i> des théâtres subventionnés) âge moyen 45 ans	Janin, Rolle et Merle, critiques; Halévy, thomas, compositeurs; Taylor, ancien directeur et président de la SACD.
3. <i>Libéraux et démocrates</i> (contre toute censure préalable, pour la liberté industrielle et pour l'ouverture et l'extension du secteur subventionné) âge : 49 ans	Bocage, directeur et comédien; Coralli, maître de ballet; Gautier, critique; Bayard, Dumas, Hugo, Langlé, Lockroy, Souvestre, auteurs.

Ces tableaux, comme le remarque justement Gilles Malandain,²⁰ font apparaître, « sans grande surprise, la propension des conseillers d'État à privilégier les institutions les plus prestigieuses et les membres les plus consacrés du monde théâtral. Il s'agit d'hommes plutôt âgés, directeurs de grandes salles, auteurs ou acteurs reconnus, critiques éprouvés... ». La Commission, cela paraît évident au vu des noms et responsabilités des trente-deux personnes convoquées, était à la recherche, sur cette question de la liberté industrielle, comme sur celle de la censure, d'« un prudent juste milieu ». +

Les positions des dix dramaturges, dont Gautier et Bocage, sur l'abolition de la censure

Scribe, seul auteur partisan du maintien de la censure préventive

Commençons par Scribe, ce dramaturge extrêmement prolifique, ce roi incontesté de la scène durant la première moitié du XIX^e siècle. Cet auteur, très populaire, fut pourtant, comme Labiche à la génération suivante, très souvent et sévèrement censuré, mais, en dépit de ses fréquents conflits avec les censeurs, il n'hésita pas à préconiser invariablement le maintien de la censure préventive, ce rempart contre « la ruine de l'art, du goût, de l'industrie, des mœurs », « ce frein salutaire qui préserve [le talent] des excès de tout genre ».²¹ Il fut donc le seul des dix dramaturges entendus

²⁰ *Ibid.*, p. 207.

²¹ *Chambre des députés, n° 1669. Rapport [...] sur la liberté des théâtres, cit., Enquête de*

dans l'enquête du Conseil d'État, à vouloir le maintien de la surveillance des textes. Bayard,²² son neveu, dramaturge tout aussi prolifique, mais moins connu, interrogé durant la même séance du 27 septembre, s'opposa violemment à son oncle et l'accusa de partialité dans son indulgence pour la censure : « M. Scribe n'a pas eu beaucoup personnellement à se plaindre de la censure préventive, et voilà pourquoi il est si indulgent pour elle. Mais il ne faut pas qu'il juge des autres d'après lui. Ses sympathies sont peu partagées ».

Et pourtant Bayard avait tort : Scribe eut beaucoup à se plaindre de la censure,²³ non pas tant pour ses petits vaudevilles en un acte, produits pour le Gymnase, au rythme régulier d'un par trimestre, que pour ses grandes comédies en cinq actes, très souvent interdites à la première lecture, puis autorisées après bien des changements et réécritures. Ces conflits avec les censeurs ne sont pas étonnants, tant Scribe eut, comme son confrère Labiche, un regard sévère, critique, impitoyable sur ses contemporains. Les censeurs lui reprochèrent constamment ses dénonciations de l'inégalité entre les classes sociales, ainsi que, dès ses premières pièces (*Le Testament de Polichinelle*, 1825, *Le Bourgeois de la rue Saint-Jacques*, 1823), sa lutte pour une plus grande autonomie des femmes (*Les Élèves du conservatoire*), son mépris des *Militaires* (1821), son refus de la guerre. Ses grandes comédies, créées sous la monarchie de Juillet, furent même sources, pour Scribe, de plus graves ennuis, qui iront parfois jusqu'à l'interdiction. En tout cas, elles causèrent des soucis aux censeurs également, si l'on en juge par l'ampleur des rapports : celui sur son œuvre aujourd'hui la plus connue, l'opéra *La Muette de Portici*, est un vrai volume. Les censeurs virent fort bien le danger de cet opéra politique qui fut à l'origine de la révolution de 1830 à Bruxelles et, par suite, de la constitution de la Belgique : ils reprochèrent à Scribe « l'esprit de parti », une mauvaise

1849, p. 126.

22 Jean-François-Alfred Bayard, auteur dramatique, né en 1796, mort à Paris en 1853, fut essentiellement le collaborateur dramaturge, et rarement l'écrivain à part entière, de très nombreuses comédies et vaudevilles qu'il signa et qui forment 12 volumes dans l'édition de 1855-1856. Il fut lié à Scribe, pendant de longues années et épousa même sa nièce, ce qui rend d'autant plus surprenantes et audacieuses son opposition manifeste à son oncle, dans l'enquête de 1849, et sa position en faveur de la suppression de la censure.

23 Ce passage sur Scribe et les censeurs, les citations entre guillemets des procès-verbaux de censure sur ses comédies, sont extraits d'Odile KRACOVITCH, « Scribe ou le contestataire malgré lui », à paraître dans *La Plume et les ciseaux*, cit.

exploitation de l'histoire, en allant y chercher « les plus vils et les plus obscurs scélérats pour les transformer en héros ». Il serait trop long d'énumérer toutes les pièces dites politiques, dont les censeurs eurent peur : *La Manie des places* (1828) ; *Avant, pendant et après* (1829) ; ils interdirent même, momentanément, *La Camaraderie ou la Courte échelle* (1837), puis *Le Fils de Cromwell* ou *une Restauration* (1842), enfin *Puff* ou *Mensonge et vérité* qui était sur le point d'être refusé, le 22 janvier 1848, quand la Révolution qui éclata une semaine après, dispersa les censeurs et sauva la pièce.

Et malgré toutes ces difficultés avec les censeurs, Eugène Scribe, interrogé le 27 septembre 1849 par le président Vivien, se déclara, après l'intervention de Dumas favorable, lui, « à la liberté la plus illimitée », en complet désaccord avec son collègue, moquant « la facilité » de sa position. Il reprit, pour l'approuver, l'objection présentée par le président Vivien aux propositions de liberté préventive entière, émises par Dumas et Bayard : un système seulement répressif n'amènerait-il pas une censure préventive encore plus dure et surtout plus arbitraire de la part des directeurs de théâtre qui craindraient de voir les frais de décors et mises en scène non remboursés par une interdiction dès la première représentation ? En plus de cette objection partagée, Scribe ajouta qu'il ne croyait pas possible une liberté totale, objectant que les périodes de liberté qu'avait connues la France, n'avaient pas produit plus de chefs-d'œuvre qu'au temps de la censure. Ce en quoi, bien évidemment, il se trompait et probablement consciemment, faisant preuve, en l'occasion, de mauvaise foi, en semblant oublier que les cinq années de liberté entre 1830 et 1835 avaient vu la création des plus grands chefs-d'œuvre du romantisme, école dont il ne faisait pas partie et que même il désapprouvait.

Le dramaturge conclut ainsi cette courte et première intervention :

je crois donc qu'il faut maintenir au Gouvernement les droits dont il est maintenant en possession. Est-ce à dire pour cela que je ne veuille pas d'amélioration dans la législation actuelle ? Pas le moins du monde. Qu'on fasse en sorte de rendre la censure moins arbitraire, plus intelligente, plus large. La chose ne me paraît pas impossible : l'institution d'un tribunal d'appel sérieux serait peut-être suffisante.²⁴

Donc le seul auteur, ouvertement favorable au maintien de la censure, la souhaitait cependant « moins arbitraire, plus intelligente », et pour cela,

²⁴ *Chambre des députés n° 1669. Rapport [...] sur la liberté des théâtres*, cit., *Enquête de 1849*. Séance du 27 septembre, p. 126.

proposait des aménagements, dont « l'institution d'un tribunal d'appel sérieux ». La question d'un jury ou tribunal, après Lamartine en 1835, était à nouveau posée. Elle avait déjà été évoquée devant les conseillers, mais de façon imprécise, par Langlé, durant une des séances précédentes, celle du 24 septembre. On va voir que l'opposition de Scribe à ses confrères, interrogés en 1849, ne porta pas sur l'existence de mesures de surveillance que tous s'accordaient, avec lui, à trouver nécessaires ; ils adopteront d'ailleurs, tous, également l'idée d'un jury ; ce fut sur le champ d'action de ce jury que le désaccord prévalut. Scribe voulait le voir fonctionner en prévention, dans le contrôle des manuscrits des pièces, tandis que les neuf autres dramaturges interrogés, refusant cette censure préventive, ne le pensaient nécessaire que pour la répression, la surveillance des représentations. Ils se retrouvèrent donc tous d'accord pour des réformes et contre cette liberté totale qu'ils avaient pourtant déjà vécue par deux fois, de 1830 à 1835, et depuis mars 1848.

Scribe reprend la parole dans la séance du 30 septembre, trois jours après ; il est confronté à deux opposants de taille, Hugo et Souvestre. Il développe alors les idées de réforme de la censure préventive qu'il avait esquissées durant la séance précédente. Les présidents et les conseillers, c'est à souligner, tenaient visiblement à ce que Scribe développe sa pensée, puisqu'il est une des trente-deux personnalités interrogées, avec Hugo et Souvestre, à être présente à deux séances consécutives. Il propose « plusieurs degrés » de surveillance, dont le premier serait assuré par des inspecteurs, payés évidemment. Le plus dur à organiser serait le second, à savoir le tribunal d'appel déjà suggéré durant la séance précédente du 27 septembre, qui pourrait être la Commission des théâtres près le ministère de l'Intérieur, formée d'« hommes honorables » et non rétribués, donc indépendants. Il faudrait cependant que les auteurs qui en font actuellement partie en soient exclus, afin qu'ils ne soient pas à la fois juges et parties. Le ministre enfin serait le troisième degré : un auteur, non satisfait du jugement en appel devant la Commission, pourrait le solliciter en dernier ressort.

Scribe ne répondit pas aux objections émises d'abord par Souvestre, puis par Hugo, sauf une fois pour contrer l'idée de ce dernier qui proposait, pour ce tribunal d'appel, non plus la Commission du ministère de l'Intérieur, mais un jury issu et nommé par la « corporation » des auteurs dramatiques. Scribe objecta à Hugo (lequel pensait que tous les auteurs souhaiteraient faire partie de cette « corporation », à partir du moment où elle serait « patronnée » par l'État), que bien des « esprits indépen-

dants », au contraire, refuseraient, à son avis, d'entrer dans l'Association, et même en partiraient précipitamment. Avec beaucoup d'humour, il félicita Hugo pour ses idées larges et sincères, mais bonnes également, pensait-il, pour la conservation du « système préventif » qu'il préconisait et qu'Hugo refusait. Il maintint son désir de voir cette censure préventive exercée à deux niveaux, avec la « Commission d'appel », formée de « personnes considérables de professions diverses, parmi lesquelles [...] des auteurs dramatiques, élus au suffrage de leurs confrères ». Même si tous les auteurs, interrogés durant l'enquête, se disaient opposés à Scribe sur les grands principes, en particulier sur celui de l'abolition de la censure préventive, ils étaient au fond d'accord, notamment sur ce jury d'appel, qu'ils réclamèrent tous, quel que fut son nom et ses prérogatives. Scribe admit, avec beaucoup d'honnêteté, avoir changé d'avis entre ses deux interventions à trois jours de distance, et n'être plus aussi opposé à la proposition de Hugo qu'il avait été précédemment à celle, semblable, de Souvestre : il pensait désormais que les auteurs accepteraient de faire partie d'un jury d'appel, à partir du moment où celui-ci serait indépendant du Ministre ou du Directeur des Beaux-Arts. Hugo ne lui reconnut pas le mérite de cet aveu et le rabroua même, en affirmant qu'aucun auteur n'accepterait de faire partie d'un tel jury, s'il s'agissait de censure préventive : « les auteurs dramatiques », affirma-t-il en cette même journée du 30 septembre 1849, « consentiront à exercer la censure répressive, parce que c'est une magistrature ; ils refuseront d'exercer la censure préventive, parce que c'est une police ». Scribe quitta la séance sans reprendre la parole.

Quel jury ? Les propositions de Gautier, Lockroy et Legouvé

La création d'un jury d'appel est désormais au centre des débats. Ce tribunal fut auparavant et est à nouveau, en ces journées de septembre 1849, envisagé sous trois formes qu'il convient de rappeler brièvement ici, pour comprendre les réformes proposées par les dramaturges, de façon souvent confuse, il faut le reconnaître. Une première forme de jury fut celle proposée par Scribe qui aurait consisté en une simple amélioration de la Commission d'examen des manuscrits, composée jusqu'en 1848 de quatre censeurs et de deux inspecteurs, dépendante du Bureau des théâtres au ministère de l'Intérieur. La réforme de cette commission avait déjà été envisagée par Lamartine, en 1835, qui proposait, de façon assez fantaisiste et irréaliste, la constitution d'un « comité de censure morale », dont les vingt membres (!) seraient choisis sur une liste de cent vingt personnalités, et

consultés à la fois pour juger de la censure préventive et de la répression.²⁵

La seconde idée de jury, déjà formulée il y a longtemps, dès 1819, puis en 1843, lors du débat sur une loi des théâtres qui ne vit jamais le jour, à l'égal de toutes les précédentes sur les spectacles, fut envisagée sous la forme d'un comité d'appel. L'idée fut reprise et précisée par Charton dans son rapport final : ce jury, intitulé par lui : « commission spéciale des théâtres », placé, lui aussi, auprès du ministère de l'Intérieur, aurait été chargé de régler les réclamations des dramaturges, protestant contre l'interdiction de leur pièce, donc dans le cadre de la seule répression après représentation.

La troisième forme, envisagée pour ce jury ou tribunal d'appel, fut celle proposée le 30 septembre 1849, par Hugo et Souvestre, qui suggérèrent la constitution d'un « tribunal d'honneur », recrutant ses membres à partir d'une « corporation », dont la base serait l'actuelle Société des Auteurs (SACD). Les dramaturges seraient inscrits automatiquement dans cette corporation et choisiraient, parmi eux, les membres d'une sorte de jury ou « conseil de l'ordre », à l'image de ce qui existait déjà pour la presse ou les avocats. L'idée de cette censure répressive exercée par les auteurs eux-mêmes, tout juste évoquée, en des formes très vagues en 1847, sera reprise, de façon plus détaillée, lors de l'enquête menée par la Chambre des députés en 1891.

L'imprécision de la réforme réclamée reste donc totale. La seule exigence, la plus communément partagée, est l'opposition à la censure préventive, telle qu'elle fonctionnait sous la monarchie de Juillet. À partir de là, l'imagination aurait dû fonctionner à plein. Quelle forme de répression fallait-il préconiser, qui ne ruine pas les directeurs qui auraient investi des fonds considérables pour une pièce interdite dès le premier jour ? Quels juges nommer ou élire ? À quelle forme de tribunal avoir recours ? Que fallait-il interdire ? la pièce entière, une scène, une phrase ? Quelle punition imposer ? Fallait-il laisser la responsabilité de la répression aux municipalités ?

Les professionnels sont pour ou contre, en fonction de leurs intérêts. Les directeurs, sans être en désaccord, varient dans leurs propositions sur l'exercice de la répression, mais sont unanimes pour dire qu'aucune punition ne devrait aboutir à la suppression du privilège et donc à la mort de l'établissement réprimé. Certains acteurs préconisent une censure modérée plutôt qu'une répression dure, d'autres suivent la Société des

25 Sylvain NICOLLE, *op. cit.*, p. 191.

Auteurs, toujours ferme dans son refus de la censure préventive qui doit être remplacée par la répression. Quant aux critiques et journalistes, les divergences et les oppositions sont nombreuses, avec cette idée du jury, cependant, qui se fait jour, énoncée en premier par Jules Janin.²⁶ Personnage non dénué d'ambiguïté et de contradictions, balançant entre réformisme et conservatisme, Janin, après avoir déclaré, avec une certaine violence, « la nécessité d'une censure préventive », qui, selon lui, protégeait le gouvernement en place, sans empêcher « les grandes pensées », suggéra l'organisation d'une magistrature, pour cette censure estimée nécessaire, confiée à « un homme élevé et honorable entre tous », qui se soucierait « des petits théâtres, [...] de la plèbe ignorante », plutôt que « des grands théâtres », à qui il faudrait laisser « une certaine latitude ». Les partisans de cette idée d'un tribunal se multipliaient.

Même Théophile Gautier qui se déclara, dès la première phrase de son intervention, « en faveur de la liberté morale, comme de la liberté industrielle des théâtres », se situant donc en complète opposition à son confrère, Jules Janin, fut amené à suggérer des limites à cette liberté entière qu'il demandait. Pour lui, les interdictions étaient inutiles, car toujours détournées, contournées et les pièces finalement jouées ; de plus, « les bonnes pièces combattaient les mauvaises pièces », et la censure, en réprimant ces dernières, leur rendait service, en leur donnant l'importance et la publicité qu'elles ne méritaient pas. Comme Hugo, Gautier conseilla de ne prendre « d'autres censeurs que le public : c'est un censeur sévère, éclairé » ; de plus, il punit « en ne venant pas, en refusant son argent ».²⁷ Mais, comme tous les autres et poussé par les questions du président, il finit par préconiser, pour les mesures répressives, la création d'un jury, à l'image de celui des délits de presse. Encore une fois, apparaissait la solution du jury, pour exercer une répression jugée indispensable, mais sans aucune précision sur sa formation et ses pouvoirs. Gautier resta en effet muet, face à la remarque de Delaforest,²⁸ ancien censeur,

26 Jules Janin, 1804-1874, fut journaliste successivement au «Figaro», à «La Quotidienne», au «Messenger» et définitivement et pendant près quarante ans, au «Journal des débats», où il fit la critique quotidienne des théâtres, chroniques qu'il réunit, en 1858, dans son livre, *Histoire de la littérature dramatique*. Il fut par ailleurs un auteur prolifique et publia de nombreux livres sur les sujets les plus divers.

27 *Chambre des députés, n° 1669. Rapport [...] sur la liberté des théâtres*, cit., *Enquête de 1849*, séance du 24 septembre, p. 122.

28 Delaforest, censeur et inspecteur sous la Restauration, homme dur et intransigeant, fut journaliste à la «Gazette de France» et édita ses chroniques théâtrales, parues de

qui souligna l'impossibilité, pour ces tribunaux constitués à l'image de ceux chargés des délits de presse, de juger sur pièce, en allant « en corps à la représentation ».

Lockroy²⁹ et Langlé,³⁰ eux, imaginent et suggèrent. Au départ, ils rejoignent Gautier en proposant, comme lui, la création d'un jury semblable à celui chargé des délits de presse. Langlé commence par une analyse très sévère de la censure préventive : « humiliante pour l'écrivain », ³¹ elle est peu utile au gouvernement, parce qu'elle ne sévit que contre la forme, les mots, et non le fond. Le dramaturge pense qu'il conviendrait de juger les seules pièces dangereuses, en leur totalité, et non pas sur certaines phrases ou quelques mots, en les déférant à des tribunaux qui devraient se prononcer rapidement.

Langlé, lui aussi, se lance dans une critique de la censure, « ce fléau, moins à cause de ce qu'elle détruit qu'à cause de ce qu'elle empêche de connaître », responsable de l'abandon de nombreuses œuvres ambitieuses, avant de proposer, lui aussi, comme ses collègues, l'organisation d' « une répression bien combinée ». Car, comme ses collègues encore, il ne nie pas la nécessité d'un contrôle contre « les prédications incendiaires » anti-gouvernementales, ou « les écrits obscènes », pour lequel il propose, lui aussi, le recours à des tribunaux. Mais comme Lockroy, Langlé devient plus hésitant, quand il lui faut préciser les caractéristiques de ces tribunaux : il les voudrait « haut placés », et les préférerait à un jury qui serait, à son avis, moins impartial, plus soumis aux pressions politiques. Mais comment ces « juges haut placés » auront-ils le temps et la possibilité de prendre connaissance des si nombreuses pièces créées ? Lockroy répond que peu importe qu'il s'agisse de tribunaux d'assises ou d'autres, pourvu qu'ils soient « très sévères ». Cette sévérité amènerait, et Lockroy le sait,

1836 à 1858, sous le titre : *Théâtre moderne, cours de littérature dramatique*. Partisan sans nuance des Anciens contre les Modernes, ce fut probablement pour ses idées sur le théâtre, comme « école de mœurs », qu'il fut le seul à cumuler les deux fonctions de censeur et d'inspecteur. Il défendit évidemment, dans son intervention devant les conseillers, en 1849, la restauration de la censure préventive.

29 Lockroy (Joseph-Philippe Simon, dit), 1803-1891, fut acteur de 1827 à 1845 à l'Odéon, à la Porte Saint-Martin et à la Comédie-Française ; il fut également dramaturge, auteur, de 1827 à 1863, d'un grand nombre de pièces, dont beaucoup en collaboration.

30 Langlé (Jules-Adolphe-Ferdinand), 1798-1867, écrivit des poésies, des chansons, et de nombreuses pièces, surtout en collaboration.

31 *Chambre des députés, n° 1669. Rapport [...] sur la liberté des théâtres*, cit., *Enquête de 1849, séance du 24 septembre*, p. 122.

une surveillance et un pouvoir accrus des directeurs dans le choix des pièces. Les deux dramaturges ne se disent pas conscients, mais ils le sont certainement, du danger qui pourrait venir du transfert de l'exercice de cette répression des censeurs aux directeurs. Il est alors facile au président d'affirmer que, selon lui, la surveillance préventive des textes, opérée par les censeurs, serait moins nocive que cette répression aux mains des juges et à la discrétion des directeurs. Lockroy évite de répondre directement, mais reprend la critique de la censure préventive qu'il dit être impossible à rendre impartiale ; il affirme ne pas croire en son amélioration possible, ni en sa réforme proposée par les conseillers et notamment par Charton, sous la forme d'un tribunal d'appel jugeant des interdictions des censeurs.

Autre proposition finale des deux auteurs : en cas de maintien d'une censure préventive, et ils soulignent qu'ils seront toujours contre ce maintien, l'auteur pourrait déposer sa pièce au Parquet, pour une garantie d'impartialité et d'indépendance. En cas de suppression de cette censure préventive honnie et du maintien de la seule répression, ils proposent encore une garantie possible contre toute poursuite, si l'auteur acceptait de déposer son manuscrit auprès de censeurs, avec qui il se serait mis d'accord. C'était, hélas, revenir à la case départ. Malgré toute leur bonne volonté, les deux dramaturges n'arrivent pas à sortir de leurs contradictions. Ils sont piégés, comme leurs confrères, par un manque de réflexion générale sur le statut des théâtres.

La Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques

Il en fut de même des propositions émanées de la Société des Auteurs (SACD). Il ne faut pas oublier que Ferdinand Langlé avait été désigné porte-parole de la Société qui avait été très meurtrie de ne pas avoir été convoquée par les conseillers, comme représentante essentielle du corps des dramaturges. Composée d'une centaine de membres, elle avait désigné pour la représenter, non seulement son président, le baron Taylor, convoqué d'office, qui parla cependant plus en son nom qu'en celui des auteurs, mais aussi Langlé qui, au contraire, transmet fidèlement les décisions de la Société auprès des enquêteurs du Conseil d'État, et témoigna, avec courage, de la persistance de ses collègues dans leur refus de toute censure préventive.

Dès le 5 mars 1848, en effet, s'était tenue une assemblée générale extraordinaire où il fut décidé de régler le problème « de la suppression de

la censure, en lui substituant la responsabilité des auteurs », ³² reprenant là une idée chère à Victor Hugo. Là, comme à la Commission nationale des théâtres en ses débuts, on décida de supprimer toutes les entraves à la liberté : cautionnements, privilèges, censure. Mais nous étions en 1848 : le socialisme, optimiste, confiant en la nature humaine, était l'idéologie dominante. Il paraissait évident qu'on pouvait se reposer sur l'honnêteté et la responsabilité des auteurs. La suite de cette assemblée générale de la Société des Auteurs fut mémorable ; Muret, dramaturge et auteur d'une précieuse histoire de son temps par le théâtre, raconte en effet comment, « à l'issue de la séance, il fut décidé de se rendre immédiatement à l'hôtel de ville, pour porter une adhésion de plus au gouvernement provisoire. La réunion qui pouvait se composer de quatre-vingts à cent membres, se mit en marche. Elle avait en tête l'honorable président, M. Lebrun, membre de l'Académie française ». ³³

Le 26 mars, on procéda au choix du candidat que la société voulait présenter à l'Assemblée nationale. Hugo n'eut pas de mal à l'emporter. Le 14 avril 1848, il fut désigné à l'unanimité par la Société pour être candidat à la représentation nationale, et devint ainsi le lien entre l'Assemblée et la Société. Il apaisa ses confrères indignés de n'avoir pas été convoqués par la commission du ministère de l'Intérieur. En un discours à la fois sage et mobilisateur, il présenta, ce même jour, à ses amis, l'ébauche de son plan de réforme des théâtres qu'il devait développer un peu plus tard devant les conseillers d'État. Il supplia les dramaturges de ne pas jouer à la politique, mais de se contenter d'intervenir par la plume, en « hommes de lettres ». Il préconisa le rapprochement des trois sociétés des auteurs, directeurs et comédiens qui, ainsi réunies, seraient aptes à jeter les bases « d'une charte des théâtres ». Sage discours qui servait les intérêts de tous, mais aussi ceux de Victor Hugo, sûr d'être désigné, par les trois sociétés réunies, porte-parole auprès du gouvernement et responsable de cette charte à laquelle il tenait tant, mais sur laquelle il n'eut jamais le temps de travailler. Par la suite, la Société, semble-t-il, ne se soucia plus autant des réformes envisagées, sinon pour s'indigner un moment de n'avoir pas été consultée, en tant que collectivité des auteurs, par les conseillers d'État. Ses demandes d'audience auprès du ministre furent d'ailleurs

32 *Procès-verbaux* de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD), t. IX, p. 355 à 358 et p. 418.

33 Théodore MURET, *L'Histoire par le théâtre. 1789-1851, troisième série*, Paris, 1865, p. 308 et suivantes.

toutes repoussées, parfois même avec grossièreté. Victor Hugo, député, n'avait plus le temps de participer aux réunions. Scribe était désormais le représentant de la Société, son porte-parole officiel, signe d'une évolution, parallèle à celle de la Commission nationale des théâtres et du public, vers une acceptation tacite et maussade de la restauration de la censure. Tout en refusant de suivre Scribe dans son désaccord avec une « liberté illimitée des théâtres », tout en persistant dans sa volonté d'un théâtre libre et autonome, la Société se montra de moins en moins combative. Partagée, elle approuvait tantôt Scribe, tantôt Langlé. Ce dernier persista dans la position tenue devant les conseillers d'État, position qui était encore celle de la majorité des membres de la Société des Auteurs, à savoir le ferme refus de toute censure préventive et l'instauration d'un jury chargé de la répression. Il adressa même une splendide lettre au ministre de l'Intérieur, Baroche, le 5 juillet 1850, à la veille du vote de la loi rétablissant la censure : « les auteurs dramatiques voient, dans l'abandon fait du projet discuté au Conseil d'État, la pensée bien arrêtée d'asservir l'art au bon plaisir du pouvoir et de ne lui laisser aucune garantie ». Malheureusement, cette lettre perdit toute sa force, après deux remaniements successifs par les membres de la Société ; elle ne fut plus alors, dans sa version définitive, qu'une simple demande d'information sur le projet de loi en cours. Les auteurs, courageux mais pas téméraires, persistèrent dans leur position initiale contre toute censure préventive, mais se refusèrent à une lutte ouverte.

L'intervention de Victor Hugo des 27 et 30 septembre 1849 auprès des conseillers d'État

Il faut revenir à l'enquête du Conseil d'État et aux déclarations qu'y prononça Victor Hugo.³⁴ Le poète reprit alors ses propositions de réformes, déjà envisagées lors de ses premiers conflits avec les censeurs en 1829 et de sa révolte contre la censure en 1832, après l'interdiction du *Roi s'amuse*. Ses interventions devant les conseillers d'État peuvent être, d'autre part, considérées comme une sorte de conclusion à ses réflexions sur le théâtre, car il neut plus l'occasion ensuite, dans son exil, d'y réfléchir, ni de s'exprimer sur le sujet plus amplement. Au cours d'un discours prononcé à la Chambre, le 3 avril 1849,³⁵ quelques mois avant l'enquête du Conseil

34 Pour la position de Victor Hugo sur ces problèmes de liberté d'entreprise et de subventions, je renvoie à Gilles MALANDAIN, *art. cit.*

35 Victor HUGO, *Actes et Paroles, I, Avant l'exil (1841-1851)*, dans ID., *Œuvres complètes*.

d'État, Hugo avait déjà repris son idée d'une justice naturelle exercée par le public, on l'a vu, en distinguant la « censure la plus respectable, la plus efficace », celle « exercée par les mœurs publiques », de l'autre censure, « la censure exercée par le pouvoir ». Le 7 juin 1848, également, interrogé par la Commission nationale des théâtres, lors de la seule séance organisée avec les auteurs, à la question posée sur « ce que devront être les moyens de la répression », il répondit qu'« il n'avait pas encore résolu les difficultés de la question ».³⁶ C'était avouer, avec beaucoup de franchise, l'impréparation des auteurs et la sienne en particulier, sur le statut à concevoir des théâtres, impréparation qui se vérifiera tout au long des séances tenues par les conseillers d'État.

Le 27 septembre 1849, cependant, devant les conseillers d'État, sa position est un peu plus sûre, ses projets plus réfléchis, quoiqu'il reconnaisse qu'« il doit supposer un peu », car « rien n'existe ». Il commence par intervenir sur la liberté industrielle : pour que le théâtre continue à jouer son rôle d'éducateur, plaide-t-il, le peuple doit pouvoir s'y rendre. Victor Hugo, prenant le contre-pied de la conception restrictive et élitiste proposée par Charton et le Conseil d'État, réorganise le théâtre, réglant du même coup la question de la liberté industrielle et celle des subventions à verser par l'État. Il propose quatre grands théâtres nationaux tout d'abord, l'un pour « les célèbres morts », l'autre « pour les auteurs vivants », les deux derniers pour les opéras et les opéras comiques. Dans ces théâtres, il faudra que « l'homme du peuple, pour dix sous, soit aussi bien assis au parterre, dans une stalle de velours, que l'homme du monde à l'orchestre, pour dix francs ». Dans « ces quatre magnifiques lieux de rendez-vous, le riche et le pauvre, l'heureux et le malheureux, le Parisien et le provincial, le Français et l'étranger se rencontreront tous les soirs, mêleront fraternellement leur âme et communieront pour ainsi dire dans la contemplation des grandes œuvres de l'esprit humain. Que sortirait-il de là ? L'amélioration populaire et l'amélioration universelle. » Mais ces théâtres nationaux subventionnés ne suffisent pas. Hugo propose également quatre théâtres municipaux pour les grandes villes et pour Paris en particulier : « ils développeront les sentiments moraux et l'instruction des classes inférieures ; ils contribueront à faire régner le calme dans cette partie de la population ».³⁷

Politique, cit., p. 197.

³⁶ Archives nationales, F²¹961.

³⁷ Voir, je le rappelle ici, Gilles MALANDAIN, *art. cit.*

Trois jours plus tard, toujours devant les conseillers, il aborde la seconde question retenue par l'enquête, celle de la censure, qui le concerne peut-être encore plus, et affirme d'emblée que les théâtres doivent être complètement libres. Mais comme en 1832, et comme tous ses confrères, on l'a vu, il n'envisage à aucun moment la liberté totale. Comme pour la liberté industrielle, il veut la liberté de la pensée, mais une liberté organisée. La censure, telle qu'elle a été pratiquée jusqu'alors, non seulement n'a rien empêché, mais a été néfaste, car « elle a perverti le peuple ». Il reprend cette idée déjà développée devant l'Assemblée nationale : « comme la censure est réputée veiller aux mœurs publiques, le peuple abdique sa propre autorité, sa propre surveillance ». Il approuve la proposition faite par ses confrères, Souvestre et Scribe notamment, d'un jury qui serait chargé, non pas de la censure préventive, mais de la seule répression. Ce jury serait composé uniquement d'auteurs dramatiques, et à côté de ce « jury de blâme », il y aura la justice du public. Et, partant de la même confusion que celle des censeurs méprisés, en attribuant au théâtre le même rôle d'enseignement et de perfectionnement moral, il aboutit à une conclusion assez semblable : la liberté certes, mais placée sous la responsabilité de l'État, en reconnaissant que,

dans la situation où sont encore les esprits et les questions politiques, aucune liberté ne peut exister sans que le gouvernement y ait pris sa part de surveillance et d'influence. La liberté d'enseignement ne peut, à mon sens, exister qu'à cette condition ; il en est de même de la liberté théâtrale [...]. C'est que le théâtre est une des branches de l'enseignement populaire. Responsable de la moralité et de l'instruction du peuple, l'État ne doit point se résigner à un rôle négatif.

Il répète ce qui est l'opinion de tous alors : la liberté n'est pas possible sans le contrôle de l'État.

L'organisation de la répression, préconisée par Hugo, n'est pas nouvelle. Son idée de l'exercice de la répression par les dramaturges eux-mêmes, qui éliraient un « conseil de prud'hommes », avait déjà été formulée, moins nettement, par Bayard, Lockroy et Legouvé, ainsi que par la Société des Auteurs (SACD). Celle-ci ne pouvait qu'approuver la conséquence découlant de ce « jury », évoqué par Victor Hugo et ses collègues, à savoir l'obligation pour tout auteur d'appartenir à la Société, qui deviendrait ainsi une sorte de syndicat à l'inscription obligatoire. L'idée sera, tout de suite après, développée lors de l'une des meilleures interventions dans cette enquête, celle de Souvestre. Hugo avait annoncé, devant les conseillers d'État, son

intention de mettre par écrit son projet d'organisation des théâtres. Neuf mois plus tard, le temps n'était plus aux réformes, mais à la résistance. Le projet resta lettre morte.

Les interventions des Dumas et Souvestre soutenant la position de Victor Hugo

Passons rapidement sur la courte intervention d'un des « ténors » de l'opposition à la censure, Dumas, pour insister sur celle de Souvestre qui fit, de sa revendication de la liberté, la base d'un système libéral, réfléchi, de contrôle des théâtres. Souvestre fut, avec Victor Hugo, l'un des auteurs à avoir les positions les plus radicales, mais en même temps, les plus logiques et les plus organisées.

Dumas, de façon surprenante, pour qui connaît sa faconde et sa facilité d'expression, répondit certes à l'appel du président Vivien et fut donc présent, mais n'intervint que rapidement, lors de la séance du 27 septembre 1849. Il reprit l'argument, déjà développé par ses collègues, notamment Bayard, Gautier, Leckroy et Legouvé, de l'impuissance de la censure préventive, quelle que soit sa sévérité, incapable, comme elle le fut de tout temps, d'empêcher, par exemple, Voltaire et Beaumarchais de s'exprimer. Selon lui, « la censure [était] destructive de l'art et de la liberté intellectuelle, [...] bien peu utile pour l'ordre ». Il poursuivit en comparant les dix-huit derniers mois de liberté à la période sévère de la fin du XVIII^e siècle, et en démontrant que la seule pièce, un peu scandaleuse, jouée durant les dernières semaines, avait eu, à cause de son côté « honteux », si peu de succès qu'elle avait été mieux enterrée par le public qu'elle ne l'aurait été par la censure. « On ne gagne rien à arrêter une pièce », conclut rapidement Dumas, et il termina par ce souhait conforme aux vœux de tous ses collègues : « je voudrais pour le théâtre la liberté la plus illimitée, sauf à en réprimer sévèrement les abus, s'il y a lieu ». Dumas, visiblement, ne chercha pas à réfléchir plus profondément sur la question, sachant qu'Hugo et Souvestre étaient plus concernés et plus engagés que lui dans le combat contre la censure.

Passons maintenant, et en conclusion, aux deux interventions de Souvestre qui, à mon avis, avec celles de Victor Hugo, furent les plus convaincantes et réfléchies de toutes celles des dramaturges. Souvestre fut interrogé deux fois, comme Victor Hugo et Scribe, dans les séances des 27 et 30 septembre. C'est dire l'importance qu'accordaient les conseillers au témoignage de cet auteur, très estimé et célèbre en son temps, et

aujourd'hui bien oublié. La confrontation avec les deux avis apparemment contraires d'Hugo et Scribe, ne pouvait que donner de l'importance au discours de Souvestre. Peut-être le président espérait-il un soutien de ce dernier contre Hugo. Ce fut à lui, en tout cas, le 30 septembre, qu'il s'adressa en premier, en tant que membre de l'Université,³⁸ en lui demandant ce qu'il pensait de la proposition formulée par Scribe notamment, de faire passer les théâtres sous la tutelle du ministère de l'Instruction publique, et non plus sous celle de l'Intérieur, et la censure sous celle du Conseil de l'Université. Souvestre se déclara immédiatement contre cette idée, qui était, il le reconnaissait, séduisante en théorie, mais ne l'était plus à la réflexion, car, dit-il, « le bureau de censure deviendrait une classe, dont [...] les auteurs seraient les écoliers forcés ». Il proposa alors, non pas la disparition de la censure préventive, mais son transfert « à un homme placé dans l'estime publique et la littérature », ou bien, si le choix d'un tel homme s'avérait difficile, « de constituer un comité de censure [...] dont les membres seraient élus par les auteurs ». S'était-il entendu avec Victor Hugo et la Société des Auteurs, pour proposer ce comité-tribunal des dramaturges ? Très probablement, d'autant plus que Souvestre reprit, peu après, cette proposition qui le rapprochait par trop de Scribe, pour la corriger et avouer qu'il ne croyait pas, même si ce comité était adopté pour la censure préventive, en une amélioration de celle-ci : « je ne crois possible que la censure répressive ». Il énuméra, ensuite, les inconvénients et difficultés qu'il entrevoyait dans la proposition de Scribe, de faire de la « Commission des théâtres » un tribunal d'appel, pour la censure des textes. Il

38 Émile Souvestre, né en 1806, exerça de nombreux métiers, libraire, éditeur, avocat et professeur. Après avoir vécu à Morlaix, Nantes et Brest, il s'installa à Paris, à partir de 1836 et devint journaliste, notamment à la «Revue de Paris». Il tint un salon influent à Belleville, et s'impliqua dans la Révolution de 1848, sans parvenir à se faire élire député du Finistère à la Constituante. Il fut nommé par le ministre de l'Instruction publique, son ami Saint-Simonien, Hippolyte Carnot, professeur de « Style administratif » à l'École d'administration, école qui disparut avec la république. Le président Vivien se trompait donc en qualifiant Souvestre de membre de l'Université, mais il est vrai qu'il fut, durant les deux années de la République, professeur dans une grande école. Il fut par ailleurs auteur de nombreuses pièces de théâtre, sociales, et de romans et essais, sur la Bretagne d'une part, et sur les luttes de classes, d'autre part. Il mourut en exil en 1854. Sur les difficultés de Souvestre avec les censeurs, voir Odile KRAKOVITCH, « Émile Souvestre, dramaturge « populaire » et républicain, toléré par les censeurs », à paraître dans *La Plume et les ciseaux*, cit., et sur sa vie et son œuvre, David STEEL, *Émile Souvestre, un Breton des lettres (1806-1854)*, Paris, Presses universitaires de France, 2013.

faudrait en éliminer les auteurs qui ne pourraient être juges et parties. Mais le retrait de ces « hommes compétents » mettrait alors en difficulté la Commission, car « on ne peut bien juger une pièce que quand on est du métier ». Souvestre dénonça ensuite un autre inconvénient : la préférence qu'auraient certainement les membres de la Commission de juger les grands auteurs, et leur manque d'intérêt probable pour les petits dramaturges, montrant par là son propre intérêt, à lui, qui fut constant, pour le théâtre populaire, et sa différence avec certains de ses confrères, élitistes.

Il passa ensuite de la critique de toute réforme de la censure préventive, pour laquelle il manifesta une fois de plus son total refus, à des suggestions pour un meilleur exercice de la répression. Après Gautier et Scribe, il mit en avant, pour preuve du bien-fondé de sa proposition, le régime de la presse pour laquelle depuis longtemps, un jury semblait suffire : « N'est-il pas possible », poursuivit-il, « de soumettre les délits de théâtre à une juridiction spéciale et plus compétente ? ». Il critiqua alors le retard pris par les gens de lettres pour s'organiser et dénonça « le Gouvernement [qui] devrait encourager une organisation générale », telle l'armée pour les militaires. Il reprocha aux régimes précédents d'avoir toujours regardé avec méfiance la Société des Auteurs Dramatiques, alors qu'il aurait fallu organiser les dramaturges comme les avocats l'avaient été, avec un conseil disciplinaire. Car c'était, selon lui, en s'appuyant sur la Société des Auteurs qu'on pourrait trouver le moyen de créer une censure répressive efficace, qui fonctionnerait à deux niveaux : le jury normal des délits, pour « les pièces absolument subversives et manifestement hostiles aux personnes ou à la société », et « un tribunal d'honneur, nommé par les auteurs dans le sein de leur Société ». Le pauvre Souvestre admit, pour finir, que ses idées, un peu confuses, n'étaient pas « encore arrivées à maturité ». Il fut d'ailleurs aussitôt contré par Scribe qui lui objecta que la principale difficulté à cette « Chambre d'honneur », dont il approuvait l'idée en théorie, serait que probablement aucun auteur ne consentirait à y entrer. Ce que Souvestre admit, en reconnaissant que les auteurs n'étaient pas encore suffisamment organisés pour assumer ces tâches de répression et de surveillance. Il laissa ensuite Victor Hugo développer les mêmes idées, à savoir permettre aux seuls auteurs de pratiquer la répression, sauf pour des délits graves qui seraient déférés aux tribunaux, et il ne reprit la parole que pour souligner rapidement, face aux doutes formulés par Scribe, que l'«on n'aurait pas autant de peine à établir un tribunal disciplinaire de gens de lettres ou des auteurs dramatiques », que son adversaire le prétendait, car déjà « des bureaux de la société rendaient des sentences arbitrales, auxquelles les parties se soumettaient très volontiers ».

Souvestre fut visiblement celui des auteurs qui se soucia le plus de fournir des idées nouvelles, de donner des arguments, de proposer des réformes mesurées et réalisables, pour la réforme de la surveillance des théâtres. Sans nier la nécessité d'un contrôle, il fut celui qui chercha le plus à dépasser le stade de la simple suppression de la censure préventive et à proposer, sur le modèle de ce qui existait déjà pour d'autres professions, un système de surveillance des représentations qui ne soit nuisible, ni aux auteurs et aux théâtres, ni à l'ordre public. Il reconnut, comme son ami Hugo, avec beaucoup de simplicité et de franchise, qu'il convenait d'y réfléchir davantage, mais il n'en eut ni le temps ni l'occasion.

Semblait ainsi prendre forme cette proposition d'amélioration de la surveillance des spectacles, cette idée qui fut la plus aboutie de toutes celles proposées au cours de cette enquête, d'un jury dont les modalités seraient empruntées tout simplement à la presse et à sa surveillance par l'État. Elle fut en tout cas, après sa présentation par Souvestre, reprise et défendue systématiquement par tous ceux qui, après lui et ses amis, Hugo et Dumas, furent interrogés par les conseillers d'État. Bocage,³⁹ par exemple, grand acteur et directeur de l'Odéon, défendit, à son tour, avec beaucoup de verve, la nécessité d'abolir toute censure préventive, mais ajouta qu'il serait inconcevable, que « dans un État quelconque, le gouvernement n'ait pas le droit de poursuivre ce qui est contraire à l'intérêt public ». Et il reprit l'idée qui circulait maintenant, que la répression était nécessaire et devait être appliquée pour les théâtres, comme elle l'était pour la presse. Taylor⁴⁰, à son tour, président, cette année, de la Société des Auteurs Dramatiques et un de ses porte-parole, demanda, au nom des auteurs, la censure répressive plutôt que la préventive, mais défendit son point de vue particulier, très proche de celui de Scribe, à savoir le maintien de la censure préventive, mais réorganisée, par la création d'un Comité de censure indépendant, composé soit de membres de l'Académie française, soit en cas de refus des académiciens, d'auteurs et compositeurs drama-

39 Pierre Tousez, dit Bocage, 1797-1863, fut un des plus remarquables interprètes du théâtre romantique et de George Sand. Il fut directeur de l'Odéon de 1845 à 1848, et sa dernière création fut en 1862, au Théâtre de l'Ambigu-Comique, *Les Beaux messieurs de Bois-Doré*, par George Sand et Paul Meurice.

40 Isidore Taylor, baron, 1789-1879, important personnage, fut commissaire royal près le Théâtre Français en 1838, puis inspecteur des Beaux-Arts, inspecteur des musées, fondateur de la Société des Gens de Lettres, membre de l'Académie française, sénateur en 1869, et par ailleurs auteur de pièces et de nombreux récits, surtout de voyages.

tiques, d'hommes de lettres et artistes. Il soutenait donc, lui aussi, cette idée de jury défendue désormais par tous, partisans du maintien de la censure préventive comme ceux favorables à la seule répression.

En conclusion, il convient de souligner cette évidence : l'impartialité des enquêteurs ne fut qu'apparente. L'enquête se termina en effet, et cela correspondait à l'idéologie du juste milieu, conservatrice, des conseillers, sur une très longue communication de Florent, censeur sous la monarchie de Juillet et le Second Empire, personnage sans relief, mais bon représentant du public cultivé et bourgeois, et évidemment partisan du maintien de la censure préventive dans sa forme habituelle, sans jury ni commission d'appel. Durant les six séances, en effet, les questions furent presque toujours posées en vue de la défense du système en fonction jusqu'en 1848. Quant à la dernière journée consacrée au censeur Florent, « il aurait été original », comme le souligne l'enquêteur en 1891,⁴¹ « qu'il eût combattu les censeurs ». Le rapport final, enfin, conclusion de cette longue enquête, montre bien le parti pris des conseillers enquêteurs : il reproduit ce qui était considéré comme l'opinion moyenne du public fréquentant les grands théâtres parisiens. Charton, le rapporteur, partageait la position de ce public, position médiane soutenant une conciliation tolérante et réformatrice entre républicains et conservateurs. Ce faisant, il ne tint absolument pas compte des avis des auteurs pourtant longuement consultés, mais trop républicains à son goût et à celui des conseillers. Pas question donc pour le rapporteur de supprimer la censure préventive, pas question non plus de créer un organisme, sorte de jury, chargé de régler les conflits et de remplacer ainsi la censure répressive. Cette idée d'un tribunal d'appel, composé de professionnels, précédant une éventuelle mise en justice, en cas de délits graves, idée partagée par la presque totalité des auteurs, parfois même proposée par les conservateurs pour la réforme de la censure préventive, ne fut ni retenue ni même envisagée par le gouvernement, parce que trop libérale, trop contraire à un plein exercice du pouvoir. Les seules idées figurant dans le rapport furent des propositions pratiques, telles que la numérotation des places, un système amélioré de location des places, mesures qui seront rapidement adoptées par le préfet Haussmann, dans sa réorganisation des théâtres. Les efforts de Charton, cherchant un juste milieu entre contraintes trop fortes, contraires à la liberté de penser, et contrôle néanmoins efficace en vue du maintien de l'ordre public, ne seront pas non plus suivis d'effet. Les hommes de 1848 proposèrent, presque

⁴¹ *Chambre des députés, n° 1669. Rapport [...] sur la liberté des théâtres*, cit., p. 95.

d'une seule voix, la solution d'un jury élu démocratiquement, qui réglerait les conflits, les abus, les désordres. Mais les modalités de ce jury, plus spécifique au théâtre, furent énoncées de façon tellement confuse et imprécise que le futur empereur put en toute facilité imposer la restauration de la censure préventive. Est significatif de l'échec de ces hommes de bonne volonté, à la recherche d'un compromis entre autoritarisme et trop grande liberté, le fait que le rapport de Charton, daté de mars 1850, ne fut jamais présenté à la Chambre, donc probablement jamais lu, ni par les membres du gouvernement, ni par les députés de l'Assemblée. Même échec, même sort pour les propositions de loi visant à abolir la censure, présentées par les députés Le Senne et Guillemet en 1891 : elles furent discutées au moment où la législation prenait fin, et ne furent jamais votées.

Les auteurs furent tout aussi incapables que les législateurs de préciser les modalités d'une répression qu'ils jugeaient pourtant nécessaire, mais qu'ils désiraient juste et démocratique. L'idée de son exercice par un jury composé de personnes compétentes, auteurs et hommes de théâtre, se fit jour très clairement durant l'enquête du Conseil d'État de 1849 et fut ardemment défendue par les dramaturges, avec à leur tête Victor Hugo et Souvestre, mais les détails n'en furent jamais vraiment discutés. L'imprécision resta totale sur les pouvoirs, les participants, les moyens d'action et même le nom de ce jury ou tribunal ou commission. Est-ce manque d'intérêt profond, ou désillusion, ou absence d'organisation et de pouvoir de la part de la seule instance regroupant les dramaturges, la Société des Auteurs Dramatiques ? Ceux-ci, en effet, pourtant presque unanimement d'accord, on l'a vu, sur la suppression de la censure préventive et l'instauration d'un jury pour la répression des abus et le règlement des conflits, ne semblent jamais s'être réunis, même dans le cadre de la Société des Auteurs Dramatiques, pour définir les modalités de ce jury, pour présenter au gouvernement républicain qui, en 1849, n'était pas encore renversé, un projet constructif sur sa composition, ses buts, ses moyens d'action. On a l'impression qu'une fois leurs déclarations faites, les auteurs sont partis chacun de leur côté, la conscience du devoir accompli. Ou bien est-ce qu'au contraire de ce que pensait Souvestre, encore plein d'espoir en un avenir qui trouverait une solution à l'organisation de ce jury, les auteurs n'avaient déjà plus beaucoup d'illusions sur les intentions de ceux qui les interrogeaient et sur celles du gouvernement ? Ou bien encore, n'était-ce pas là la preuve d'un consensus tacite, partagé par tous, gouvernements, censeurs, auteurs, directeurs, public, durant tout le siècle, pour laisser lâchement la censure des théâtres demeurer en l'état, ce qui expliquerait la

longévité de cette surveillance arbitraire qui se maintint pendant plus de soixante-dix années après la disparition de la censure de l'écrit ? À l'image de la plupart des projets utopiques, jamais réalisés, des hommes de la Seconde République, « ces hommes malheureux »⁴², ceux pour la libéralisation des théâtres restèrent, en 1849, dans les cartons.

En France, on haïssait la censure, mais on craignait de la perdre. La devise était la liberté, mais on était incapable, pour les théâtres et les spectacles, de l'assumer. Aucune loi, durant le XIX^e siècle, ne put définir ou organiser cette censure du théâtre, se contentant de la maintenir, sans jamais la préciser. La censure ne sera supprimée que progressivement, de 1902 à 1906, grâce à l'obstination et au courage de quelques députés, qui obtinrent la suppression du financement d'un poste de censeur, année par année. Les auteurs n'ont pas su aller au-delà de l'idée de liberté, mais était-ce possible ? Car comment fixer des limites à « l'idée, en ce qu'elle a de plus insaisissable, de plus immatériel, de plus divin au monde, [et qui] ne doit pas voir tomber une seule plume de ses ailes, sous les ciseaux de la censure »⁴³ ?

42 Maurice AGULHON, *Les Quarante-huitards*, Paris, Gallimard (« Archives »), 1975, p. 238.

43 Théophile GAUTIER, *Histoire de l'art dramatique en France*, Paris, Hetzel, 1858, t. VI, p. 67.

IL MARINO FALIERO DI CASIMIR DELAVIGNE E LA CENSURA

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

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

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

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

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

IL MARINO FALIERO DI CASIMIR DELAVIGNE E LA CENSURA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

8 *Ibid.*, p. 29.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

19 *Ibid.*, p. 145.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1829.

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

27 Cfr. *supra*, n. 22.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

49 «Rapport» Briffaut, foglio 4.

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

51 Manoscritto, foglio 19.

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

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

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

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

55 Manoscritto, foglio 95

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

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

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

Se la nostra ipotesi rispondesse sostanzialmente al vero, la straordinaria

⁵⁷ Manoscritto, foglio 28.

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

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

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

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

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

BOCAGE, COMÉDIEN ET DIRECTEUR DE L'ODÉON, FACE À LA CENSURE POLITIQUE (1830-1850)

Olivier BARA (*Université Lyon 2/ UMR 5317 IHRIM*)
olivier.bara@univ-lyon2.fr

RÉSUMÉ : Bocage, figure majeure de la scène romantique, lutta contre la censure sous toutes ses formes, en tant que comédien et directeur de l'Odéon. Créateur des pièces jugées les plus socialement subversives du répertoire romantique, d'*Antony* de Dumas à *Ango* de Pyat, il se forgea une réputation d'improvisateur, apte à compléter par des mots, des inflexions ou des gestes un texte dramatique expurgé par le pouvoir politique. Directeur, il tenta à deux reprises d'imposer une conception nouvelle du théâtre subventionné, libre et littéraire, mais se heurta à des formes plus subtiles de pression gouvernementale, par presse interposée. Son échec est celui d'un idéal romantique du théâtre, socialement actif et « populaire » avant l'heure.

ABSTRACT : Bocage, a key figure of the romantic theatre, fought against censorship in all its forms, as an actor as well as the Director of Théâtre de l'Odéon. He was an interpreter in roles of the most socially subversive plays of the romantic repertoire, from *Antony* by Dumas to *Ango* by Pyat, and he acquired a reputation for his ability to improvise, since he was able to complete by words, inflections or gestures a dramatic text which had been expurgated by the political power. As a theatre director, he tried twice to impose a new conception of subsidized theatre, a free and literary one, but he had to clash with more subtle forms of governmental pressure, which kept the press under control. His failure was the collapse of a romantic ideal of theatre, socially active and «popular» ahead of time.

MOTS CLÉS : Bocage, théâtre romantique, Théâtre de l'Odéon, conceptions nouvelles, censure

KEY WORDS : Bocage, romantic theatre, Théâtre de l'Odéon, new conceptions, censorship

BOCAGE, COMÉDIEN ET DIRECTEUR DE L'ODÉON, FACE À LA CENSURE POLITIQUE (1830-1850)

Olivier BARA (*Université Lyon 2/ UMR 5317 IHRIM*)
olivier.bara@univ-lyon2.fr

Créateur à la scène de Didier dans *Marion Delorme* de Victor Hugo, des personnages éponymes d'*Antony* de Dumas et de *Diogène* de Félix Pyat, d'Antoine Larry dans *Le Riche et le Pauvre* d'Émile Souvestre, ou encore du Père Rémy dans *Claudie* de George Sand, Bocage est l'une des figures majeures du théâtre romantique français. Il partagea la vedette avec Marie Dorval et rivalisa avec Frédérick Lemaître par sa figuration originale du héros en lutte contre toutes les fatalités sociales et politiques. Surtout, Bocage illustre le jeu dit romantique, fondé sur de troublantes identifications entre rôle, corps et vie personnelle : à la violence des luttes menées sur scène répond l'acharnement républicain du comédien, ancien tisserand, issu du milieu ouvrier rouennais, porteur d'une conception romantique de l'artiste et de sa vocation morale ou sociale régénératrice.²

Aborder la question de la censure par l'angle non de l'auteur mais de l'acteur se justifie dans le cas de Bocage, et ce pour plusieurs raisons. Tout d'abord, les pièces qu'il créa ou parfois reprit sont toutes profondément marquées par la figure qu'il y incarna, personnage déclassé, révolté, en guerre contre la société jusqu'à l'assassinat (*Antony*, *Le Riche et le Pauvre*) ou l'écrasement sous le poids des lois et du pouvoir (*Marion Delorme*). Aussi le traitement par la censure de telles pièces où se discute âprement la question sociale est-il – à l'instar des pièces jouées par Frédérick Lemaître et déclinant le « macairisme », railleur et libertaire³ – particulièrement

1 Bocage est le pseudonyme de Pierre François Touzé, né à Rouen en 1799 et mort à Paris en 1862 (d'après les données de l'État civil).

2 Je me permets de renvoyer à mon article : *Bocage, acteur de la République : fulgurance d'un nouvel héroïsme théâtral en 1830*, dans Olivier BARA, Mireille LOSCO-LENA, Anne PELLOIS (dir.), *Les Héroïsmes de l'acteur au XIX^e siècle*, Lyon, PUL (« Théâtre et société »), 2014, p. 117-129. Cet article comme la présente étude constituent les travaux préparatoires de la biographie de Bocage que je prévois de publier.

3 Voir la thèse de Marion LEMAIRE, *Robert Macaire : la construction d'un mythe. Du personnage théâtral au type social, 1823-1848*, université Paris 8, 2015. Voir aussi Olivier BARA, *Le rire subversif de Frédérick-Lemaître/Robert Macaire, ou la force comique d'un théâtre d'acteur*, Revue en ligne «Insignis», 1, *Trans(e)* (revue-insignis).

sévère. De plus, porté par sa conception profondément politique de la fonction du comédien dans la société, Bocage pratique couramment le contournement de la censure préalable des manuscrits de théâtre par son interprétation scénique où gestes, inflexions de voix, parfois apostrophes au public, expriment ce que le texte a dû refouler. Enfin, l'importance de la figure de Bocage dans l'histoire du théâtre du XIX^e siècle tient aux fonctions de directeur de l'Odéon qu'il exerça, certes brièvement, à deux reprises : du 1^{er} juin 1845 à fin février 1847, puis du 1^{er} avril 1849 au 27 juillet 1850.⁴ Sa direction fut guidée par la volonté de faire de ce théâtre de la rive gauche, fréquenté par les étudiants du quartier latin, un espace de partage républicain des arts : exposition de peinture, redécouverte d'œuvres anciennes ou étrangères, création d'œuvres dites « littéraires », par opposition aux productions commerciales des autres scènes, défense d'œuvres satiriques voire « socialistes », comme *François le Champi* adapté au théâtre par George Sand et mis en scène par Bocage – assurément le plus grand succès de ses deux directions de l'Odéon. Bocage fut donc un directeur en sursis, non seulement par la fragilité économique de son théâtre, mais aussi par la menace qu'il a pu représenter pour le pouvoir de Louis-Philippe ou de Louis-Napoléon Bonaparte. La question de la censure se pose, pour un directeur de théâtre, non seulement en termes de surveillance du répertoire et d'interdictions d'œuvres, mais aussi de rappel, souvent par voie de presse gouvernementale, des prérogatives de l'État dans un théâtre subventionné comme l'Odéon, second Théâtre-Français. Censure préalable des pièces, surveillance des comédiens et mise sous contrôle des directeurs de théâtre se complètent ainsi, comme le révèle le « cas » Bocage. Son éviction hors de l'Odéon par le pouvoir, le 27 juillet 1850, correspond d'ailleurs au moment précis du rétablissement de la censure préalable par le régime républicain autoritaire de Louis-Napoléon Bonaparte.

L'année 1850 sera le terme de la présente étude comme elle marqua le début d'un lent déclin pour la carrière de Bocage. Ce dernier trouva refuge au petit théâtre Saint-Marcel qu'il dirigea, avant de connaître une renaissance tardive et éphémère grâce à George Sand dans l'adaptation scénique des *Beaux Messieurs de Bois-Doré*, réalisée avec Paul Meurice en 1862 au théâtre de l'Ambigu. La perte d'auréole de Bocage sous le Second Empire est liée

com) : <http://s2.e-monsite.com/2010/05/15/82924582le-rire-subversif-olivier-bara-pdf.pdf>.

4 D'après Nicole WILD, *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX^e siècle*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1989, p. 293.

à l'exclusion des répertoires de la plupart des grands succès romantiques des années 1830 ; elle est due aussi à sa conception même du rôle social de l'artiste, désormais déplacé dans le grand tapage de la fête impériale.

De la censure : rappels

Afin de cerner les conditions dans lesquelles Bocage, comédien et directeur, tenta d'accomplir son idéal de l'artiste « engagé », il convient de rappeler le fonctionnement de la censure et de la surveillance des théâtres en son temps. La censure préalable exige qu'un manuscrit de la pièce soit examiné avant toute représentation par une commission du ministère de l'Intérieur : selon l'article 14 du décret impérial concernant les théâtres, le 8 juin 1806, « aucune pièce ne pourra être jouée sans l'autorisation du ministre de la police générale ». ⁵ La pièce examinée est soit autorisée sans condition, soit refusée ; elle peut être encore acceptée à condition que certains passages soient biffés ou réécrits. La petite armée d'examineurs ⁶ chargés de la censure sur manuscrit est complétée par une troupe d'inspecteurs circulant dans les théâtres afin de s'assurer de la conformité des pièces jouées avec le texte déposé, lequel doit seul faire autorité aux yeux et aux oreilles des censeurs : « La censure devient un organe officiel du pouvoir. Toute l'histoire du théâtre français au XIX^e siècle dépend désormais de ce facteur essentiel ». ⁷

Un tel système de surveillance et de répression, combattu par quelques grands écrivains tels Victor Hugo, Alexandre Dumas, ou Bocage, on le verra, perdure globalement jusqu'en 1906, date à laquelle la censure s'éteint

5 Voir les travaux fondamentaux d'Odile KRAKOVITCH : *Hugo censuré. La liberté au théâtre au XIX^e siècle*, Paris, Calmann-Lévy, 1985 ; *La Censure théâtrale (1835-1849). Édition des procès-verbaux*, Paris, Classiques Garnier (« Littérature et censure »), 2016. Voir aussi du même auteur, *Une seule et même répression pour le théâtre et la presse au XIX^e siècle ?*, « Médias 19 » [En ligne], Publications, Olivier BARA et Marie-Ève THÉRENTY (dir.), *Presse et scène au XIX^e siècle*, mis à jour le : 19/10/2012, URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=2948>.

6 Selon T. Muret, ce terme apparaît lors du rétablissement de la censure préalable par la loi du 9 septembre 1835 : « la censure ne s'appela plus censure ; elle s'appela commission d'examen : il n'y eut plus de censeurs, il y eut des examinateurs » (Théodore MURET, *L'Histoire par le théâtre, 1789-1851*, Paris, Amyot, 1865, t. III, p. 251).

7 Gérard GENGEMBRE, *Le Théâtre français au 19^e siècle*, Paris, Armand Colin (« Lettres U »), 1999, p. 17.

faute de crédits alloués. Quelques périodes de relâchement de la censure suivent les révolutions du siècle. Après juillet 1830 (selon l'article VII de la Charte révisée), et jusqu'à l'attentat de Fieschi contre le roi Louis-Philippe (le 28 juillet 1835, lors des festivités d'anniversaire de la révolution de Juillet), la censure préalable est officiellement abolie – le moment est le plus florissant pour le théâtre dit de « l'école moderne ». La tentative de régicide, menée qui plus est sur le boulevard du Temple où s'alignent les théâtres populaires, entraîne un net durcissement du contrôle de l'expression publique. Un nouveau régime de censure s'impose dès septembre 1835, ainsi annoncé dans la presse :

Les théâtres viennent d'être officiellement avertis de l'existence du nouveau régime sous lequel ils seront placés désormais par la circulaire suivante :

Ministère de l'intérieur.

Division des beaux-arts. – Bureau des théâtres.

Paris, 11 septembre 1835.

Monsieur le directeur,

D'après la loi du 9 septembre courant, il vous est interdit de faire représenter aucune pièce sans avoir obtenu une autorisation préalable. Je vous invite donc à vouloir bien déposer au bureau des théâtres, dix jours au moins avant la première représentation, deux exemplaires exactement conformes et paginés sur le recto et le verso, des pièces nouvelles que vous aurez l'intention de faire jouer sur votre théâtre.

Veillez également m'adresser, dans le plus bref délai possible, une liste complète et par vous certifiée véritable de tous les ouvrages tant anciens que nouveaux qui composent votre répertoire.

Recevez, etc.

*Le ministre secrétaire d'État de l'intérieur, A. Thiers.*⁸

Tel est le régime imposé à tous les théâtres. Si la censure préalable disparaît encore après la révolution de 1848 (le 6 mars 1848),⁹ elle est rétablie le 30 juillet 1850 par le président Louis-Napoléon Bonaparte¹⁰, futur Napoléon III (loi du 30 juillet 1850). «L'Argus, revue théâtrale et journal des comédiens» du 5 août 1850, annonce :

8 «Journal des débats», 13 septembre 1835.

9 La Deuxième République abolit la censure le 6 mars 1848 et engage une réflexion au Conseil d'État autour de la liberté théâtrale : voir *infra*.

10 « Trois révolutions avaient supprimé la censure et elle renaissait pour la troisième fois. Elle fut rétablie par la loi du 30 juillet 1850, que votèrent 352 voix contre 194. » (Théodore MURET, *L'Histoire par le théâtre, 1789-1851*, cit., t. III, p. 400.

L'Assemblée législative, dans sa séance du 30 juillet, a adopté le projet de loi portant sur le rétablissement de la censure théâtrale. Aucune pièce nouvelle ne pourra être jouée sans l'autorisation du ministre de l'Intérieur. Quatre examinateurs seront chargés de lire les manuscrits, et deux inspecteurs de surveiller la mise en scène. Une loi générale sur l'organisation des théâtres devra être présentée dans le courant de l'année.¹¹

Et la revue d'indiquer le nom et la fonction des censeurs : « MM. Florent, Caritan, Pélissier, de Meynard, Nepveu, examinateurs ; MM. Louis Boyer, Planté, inspecteurs ; M. Victor Hallays, secrétaire de la commission ».¹² Pendant le Second Empire, une série de circulaires ministérielles préciseront l'application de la loi, demandant tantôt au bureau des théâtres et aux préfets de départements de bannir toute représentation de la lutte sociale (certains drames des années 1830 et 1840, souvent créés par Bocage ou Frédérick Lemaître, ont été rendus responsables de la révolution de février 1848), tantôt d'interdire la peinture des « mœurs dépravées ».

La surveillance est tout aussi étroite en province. On donnera l'exemple de la petite ville de Saint-Omer, dans le Pas-de-Calais, et de son théâtre dépourvu de troupe permanente – Bocage, alors au sommet de sa gloire, y a joué en septembre 1841. Le règlement du théâtre de Saint-Omer, daté du 28 octobre 1840, éclaire indirectement les pratiques du public qu'il cherche à encadrer et trahit la grand'peur des préfets face à l'agitation dans ces lieux de rassemblement que sont les théâtres :¹³

Article 10 : « Il ne pourra être débité, déclamé ou chanté sur la scène autre chose que ce qui aura été annoncé par l'affiche ; à moins que l'autorité municipale ne l'ait formellement permis. Cette défense est également faite au chef d'orchestre pour les airs qui [*sic*] lui serait demandé de faire exécuter ; sauf pareille permission. Il est aussi défendu aux acteurs et actrices de rien changer, supprimer ni ajouter dans leurs rôles ; de se permettre aucun geste ironique ou de menace envers les spectateurs ; de leur adresser la parole, de répondre aux interpellations ; de se retirer, lorsqu'ils doivent être

11 « L'Argus, revue théâtrale et journal des comédiens », 5 août 1850.

12 *Ibid.* « M. Hallays » est Victor HALLAYS-DABOT, auteur de *l'Histoire de la censure théâtrale en France*, Paris, E. Dentu, 1862.

13 Voir Alain CORBIN, *L'agitation dans les théâtres de province sous la Restauration*, « Stanford French and Italian Studies », 35, 1985, repris dans *Le Temps, le désir et l'horreur. Essais sur le XIX^e siècle*, Paris, Aubier (« Champs Flammarion »), 1991. Pour le XVIII^e siècle, voir Jeffrey S. RAVEL, *The Contested Parterre. Public Theater and French Political Culture (1680-1791)*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 1999.

en scène ; comme aussi de ramasser et lire aucun billet, à moins que cette lecture ait été autorisée par le Maire ».¹⁴

L'obsession des censeurs est de voir la salle de théâtre devenir lieu de libération et d'exaltation des passions de la foule. Il s'agit de mettre à distance le politique et de canaliser d'avance tout emportement collectif pour faire du théâtre un lieu de divertissement ou de contemplation esthétique désintéressée. La censure souhaite « écartier complètement des théâtres toutes les scènes empreintes d'un *esprit révolutionnaire* ainsi que toute espèce de lutte entre les partis, se fondant sur ce que *le théâtre doit être un lieu de repos et de distraction et non pas une arène ouverte aux passions politiques* ». Terrifié par les émotions publiques déclenchées au théâtre, le pouvoir caresse un rêve d'unanimité, dans l'émotion ou le plaisir partagés, hors des débats de la Cité.

Un comédien en liberté (surveillée)

Les premiers combats menés face à la censure sont ceux des auteurs de pièces jouées par Bocage – à commencer par Victor Hugo pour *Marion Delorme*, interdite en 1829, jouée en 1831 à la faveur de la liberté octroyée par le nouveau régime. Ces luttes contre la censure préalable ont été largement étudiées. On rappellera seulement que les pièces créées en régime de liberté, entre 1830 et 1835, souvent à cause de la puissance que leur a conférée Bocage, sont menacées ou interdites. Ainsi d'une reprise d'*Antony* à la Comédie-Française, avec Marie Dorval, en 1834 : «Le Constitutionnel», journal pro-gouvernemental, fait pression pour faire interdire, dans un théâtre subventionné, une pièce jugée obscène, représentant le « viol, l'adultère, l'inceste, le crime enfin, sous les formes les plus dégoûtantes [...]. Ce n'est pas pour encourager un système si pernicieux que le trésor public est mis à contribution ».¹⁵ Même dans les reprises de pièces plus anciennes dont il n'était pas l'interprète d'origine, Bocage inquiète le pouvoir par l'accent qu'il confère aux paroles ou aux gestes de colère et de défi. Lors de la reprise de *Pinto ou la Journée d'une conspiration* de Lemercier à la Porte Saint-Martin (1841), les représentations sont suspendues « à

14 Règlement du théâtre de Saint-Omer, 28 octobre 1840 (sans cote), Archives municipales de Saint-Omer, Mairie de Saint-Omer (62).

15 «Le Constitutionnel», 28 avril 1834, *Subvention du Théâtre-Français – M. Thiers*.

cause des applaudissements qui saluaient chaque soir le cri de ralliement "À bas Philippe !"». ¹⁶ Selon Paul Ginisty, dans sa biographie désormais très ancienne de Bocage, l'acteur était motivé, pour lancer ce cri et en faire un mot d'ordre politique actuel, par un règlement personnel avec Louis-Philippe après un bref emprisonnement survenu à la suite d'une participation active à une manifestation au début de la monarchie de Juillet. ¹⁷



Bocage par Benjamin, Galerie de la Presse, de la Littérature et des Beaux-Arts, chez Aubert, sans date, collection personnelle

¹⁶ Odile KRAKOVITCH, *Hugo censuré. La liberté au théâtre au XIX^e siècle*, cit., p. 55. O. Krakovitch cite la réaction d'Harel, directeur de la Porte Saint-Martin : « Même si, à la rigueur, on peut admettre l'idée que le gouvernement, sans réclamer l'intervention des tribunaux, puisse interdire les représentations d'un ouvrage pour la seule raison qu'il ne lui convient pas, il est, par contre, intolérable de voir interdire une œuvre connue, soumise à l'examen préalable, conformément à la récente circulaire ministérielle » (*Ibid.*, p. 55-56).

¹⁷ Paul Ginisty, *Bocage*, Paris, Librairie Félix Alcan (« Acteurs et actrices d'autrefois »), s. d. [1925], p. 93.

Entre 1835 et 1845, année de sa première direction de l'Odéon, deux pièces écrites pour Bocage suscitent particulièrement l'inquiétude et l'intervention active de la censure. Bocage crée *Ango* de Félix Pyat le 29 juin 1835, un mois avant l'attentat de Fieschi contre Louis-Philippe, prétexte du rétablissement de la censure préalable – la pièce n'aurait vraisemblablement pu être créée quelques semaines plus tard. En dépit de l'abolition officielle de la censure, de nombreuses corrections sont exigées. Un rapport du 3 février 1835 déclare : « Cette pièce est remplie de sentences et d'allusions révolutionnaires. Les auteurs ont voulu prouver que les peuples ou les citoyens pouvaient faire, par eux-mêmes, ce que les rois refusaient de faire ». ¹⁸ Joué par Bocage, le personnage d'Ango, qui à la manière du Triboulet hugolien lance de violentes imprécations face au roi François 1^{er}, pouvait certes inquiéter le ministère de l'Intérieur. Ce dernier exige des coupures au lendemain de la création et obtient l'obéissance du directeur de l'Ambigu, trop inquiet face au risque d'interdiction. Félix Pyat, ami de Bocage et proche de lui par ses idées, publie une préface virulente pour dénoncer le tournant autoritaire du régime de Juillet. La *Préface d'Ango*, moins connue que les préfaces hugoliennes, est aussi un plaidoyer implacable contre la censure théâtrale :

Le pouvoir abuse toujours des mêmes moyens, et commet toujours les mêmes énormités contre l'opposition, qu'elle s'appelle protestante ou républicaine. C'est là tout le secret de cette ressemblance, que la censure, et après elle le feuilleton ministériel, a trouvée scandaleusement affectée entre l'inquisition du seizième siècle et la moderne cour des pairs. La censure, cette vaincue de juillet, qui se relève, comme tout ce que 1830 n'a fait qu'abattre sans tuer, la censure, représentée maintenant par un seul homme, s'est mise, malgré la volonté des auteurs, ce qui n'est rien contre elle, malgré l'article 7 de la Charte, ce qui n'est pas beaucoup plus, à mutiler de son mieux en une heure ou deux, le jour même de la représentation, au moment de lever le rideau, une œuvre péniblement faite en plusieurs mois, par deux hommes de conscience et de labeur. La censure perfectionnée a fait la guerre aux mots, puis aux gestes, même au silence. Non contente d'enlever ce qui était, elle a voulu ajouter ce qui n'était pas. ¹⁹

¹⁸ Cité par Odile KRAKOVITCH, *Hugo censuré*, cit., p. 56.

¹⁹ Félix PYAT et Auguste LUCHET, *Préface d'Ango*, Paris, Ambroise Dupont, 1835, p. V-VI. Sur Pyat, voir les travaux fondamentaux de Guy SABATIER, notamment *Le Mélodrame de la république sociale et le théâtre de Félix Pyat*, Paris, L'Harmattan, 2 vol., 1999.

Les angles d'attaque privilégiés par Pyat sont d'une part l'obsession des applications possibles, chez les censeurs, rendant suspect d'allusion à l'actualité même un drame historique, d'autre part l'intervention autoritaire dans la composition artistique que constitue toute censure, arbitraire et mutilatrice par nature.

On le constate face à un autre cas de création retardée et largement modifiée : *Il était une fois un roi et une reine* de Léon Gozlan, dont le titre pouvait être perçu comme une provocation sous la monarchie de Juillet. Odile Krakovitch a étudié l'hésitation de la censure face à la pièce en 1841-1842 : « On y voyait le mariage secret d'une princesse Dorothée, très proche par le caractère et la situation, de la reine Victoria, avec un certain Hermann, sosie du prince Albert. Malgré la différence d'époque, les conditions fantastiques et même burlesques dans lesquelles se déroulait l'action, les censeurs pensèrent "néanmoins que dans l'état actuel des esprits, et dans la situation compliquée de la politique extérieure" la pièce devait être interdite ». ²⁰ C'est ainsi qu'au théâtre de la Renaissance, un bandeau « relâche par ordre » est collé sur l'affiche juste avant l'ouverture du théâtre, ajournant de fait la création. La pièce est transformée : le titre devient *La Main droite et la Main gauche*, l'action est transportée en Suède, et la pièce est finalement jouée à l'Odéon sous la direction de Lireux, avec Bocage et Dorval.

Le dramaturge mutilé et censuré trouve parfois dans ses interprètes d'habiles vengeurs, même à son corps défendant : dans le contexte de surveillance et de répression, le contournement de la censure par l'acteur devient une part de son art, cultivée particulièrement par Bocage. Victor Hugo évoquera en 1849 devant le Conseil d'État ce qu'il appellera les « délits de l'acteur », renvoyant toute censure à son absurdité foncière : ces « délits » sont « ceux qu'il peut commettre en ajoutant aux paroles, par des gestes ou des inflexions de voix, un sens répréhensible qui n'est pas de l'auteur ». ²¹ Devant le même Conseil d'État où se discute en 1849 le devenir des théâtres, Bocage fait le récit de ses contournements :

en 1841, je désirais faire de l'opposition au gouvernement. Je pensai à une pièce de Lemercier intitulée *Pinto*. Ce n'était pas, à coup sûr, une pièce faite exprès contre le Gouvernement de Juillet. Je trouvai que néanmoins je pourrais faire naître de son texte, à la représentation, des allusions pi-

²⁰ Odile KRAKOVITCH, *Hugo censuré*, cit., p. 151-152.

²¹ Victor Hugo dans les « Séances tenues par la commission chargée de préparer la loi sur les théâtres » (30 septembre 1849), cité par Odile KRAKOVITCH, *La Censure théâtrale*, cit., p. 712.

quantés, et, plus que cela, des attaques très directes. Il y avait dans la pièce une conspiration. Pinto conspirait contre le roi d'Espagne ; à un certain moment de la pièce, on lui remettait un papier ; il le lisait, et en lisant, il s'écriait : « À bas Philippe ! » [...]

Le soir où on le joua pour la première fois, il y avait peu de monde dans la salle. J'arrive au passage que je viens de citer, je prononce les mots : « À bas Philippe ! », de telle façon que j'enflamme tous les spectateurs. – La censure eût-elle fonctionné à cette époque, en parcourant le manuscrit, elle n'eût certainement pas pensé à ce passage. – Le lendemain, on défendit la pièce. M. Thiers exigea des coupures. La première fois que *Pinto*, ainsi mutilé, fut joué de nouveau, la curiosité publique avait été excitée ; il n'y avait pas une seule place dans les loges, la salle était comble et l'on n'y voyait que des habits noirs. À la place des mots retranchés et à côté, je mis des gestes, je glissai des allusions qui firent plus d'effet encore que les mots n'en avaient produit.²²

L'autre haut fait rapporté non sans fierté et provocation par Bocage concerne *Don Juan de Maraña* de Dumas joué à la Porte Saint-Martin en 1836 :

une femme demande à Don Juan s'il est généreux. Don Juan répond : « Comme le roi d'Espagne ». Quand on représenta cette pièce, je jouai le rôle de Don Juan. Je disais : « Comme le roi... d'Espagne », et il y avait, dans la simple inflexion de ma voix, quelque chose qui créait une allusion au roi des Français. Toute la salle partait d'un éclat de rire homérique. Certes, la censure n'eût pu prévoir une telle allusion.²³

Tout se joue ici hors du texte écrit contrôlé par la censure préalable, dans le ton suggestif et la connivence avec un public prêt à *entendre* l'intention satirique et à relayer la fronde du comédien. De tels hauts faits fondent en partie la réputation de Bocage que l'on vient entendre aussi comme un tribun toujours prêt à s'enflammer depuis la scène : « il ne déplaisait pas à Bocage de donner sa note dans ces imprécations contre le train du monde (ce sera, pour ainsi dire, une de ses spécialités d'acteur) ».²⁴ Ses collègues ou les autorités locales, lors des tournées de Bocage en province, notent parfois les discours improvisés, les invectives contre le pouvoir ou les allusions insérées dans le texte dramatique, arrachant ainsi

²² Bocage dans les « Séances tenues par la commission chargée de préparer la loi sur les théâtres » (1^{er} octobre 1849), *ibid.*, p. 722.

²³ *Ibid.*

²⁴ Paul GINISTY, *Bocage*, cit., p. 96.

ces petites performances du comédien à l'oubli. Une trace se trouve ainsi dans la correspondance de sa partenaire Marie Dorval avec Alfred de Vigny : à Chalon, Bocage serait à la tête de « la plus ignoble racaille de républicains d'estaminets [...] ameutés » contre son directeur de troupe à elle, royaliste²⁵ – l'époux de Marie Dorval, Jean-Toussaint Merle est un Ultra, journaliste à «La Quotidienne». D'autres indices des pratiques de Bocage hors-scène ou en scène se trouvent dans des rapports préfectoraux qui restent à dépouiller. Ainsi, au cours de la première représentation de la reprise de *Don Juan de Maraña* de Dumas à la Porte Saint-Martin, « l'acteur Bocage » se serait « permis d'abandonner son personnage, pour répondre d'une manière inconvenante au public qui l'invitait à parler plus haut ». Et le préfet d'ajouter : « Ce n'est pas, à ce qu'il paraît, la première fois que cet auteur tient une pareille conduite »²⁶ – et qu'il franchit la frontière séparant, pour assurer l'ordre public, la scène de la salle. Inversement, Bocage est souvent invectivé depuis la salle par des spectateurs politiquement, et pas seulement artistiquement, opposés à lui. Ici encore les traces sont à rechercher dans les archives ou dans la presse. Ainsi «La Gironde», revue bordelaise, note-t-elle en 1835, après avoir rappelé que l'on entend souvent Bocage « professer sur le rôle social du poète et de l'artiste dramatique » et affirmer que le théâtre est « un puissant moyen d'agir sur les masses, de développer leur moralité, de les pousser dans les voies du progrès », blâme « publiquement les interruptions inconvenantes, qui, à chaque représentation, ont essayé de troubler M. Bocage ».²⁷

En dehors de tels contournements de la censure des textes dramatiques et des libertés prises avec les lois de surveillance des théâtres, Bocage portait avec lui la mémoire de ses rôles antérieurs créés dans la période de liberté relative du début des années 1830 : il figurait dans tout son être scénique, dans sa voix comme dans sa prestance, la révolte contre l'ordre social. Il était pour ainsi dire une allégorie de la sédition :

25 Marie DORVAL, lettre à Alfred de Vigny, 18 juin [1836], dans Alfred de VIGNY *Correspondance*, éd. Madeleine Ambrière, Paris, PUF, 1989-1997, t. 3, p. 110. Voir notre article « Le texte épistolaire comme source historique : les lettres de Marie Dorval à Alfred de Vigny (1833-1837), tableau de la vie théâtrale en province, dans Jean-Marc HOVASSE (dir.), *Correspondance et théâtre*, Rennes, PUR (« Interférences »), 2012, p. 163-174. En ligne : <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?le-texte-epistolaire-comme-source.html>.

26 Cité par Odile KRAKOVITCH, *La Censure théâtrale*, cit., p. 226.

27 «La Gironde, revue de Bordeaux», 3^e année, 2^e série, Dulac et Valois éditeurs, 1835, p. 510-511. Je remercie Barbara T. Cooper de m'avoir signalé cet article.

Chaque rôle qu'il a créé a pris son nom ou lui a donné le sien : Bocage, c'est Buridan, mais c'est aussi Dalvimar, c'est Antony, surtout Antony, qui a si vivement touché, parce que Bocage souffre quand il le joue, et qu'il a une voix, un ton qui grave dans l'âme les paroles que laisse échapper sa bouche. Plus que tous les acteurs de Paris, il fixe les regards du public au théâtre où se lit son nom ; il joue Ango, et la foule va à Ango, parce qu'il lui a donné un cachet de peuple haineux de la royauté et que c'est Ango lui-même.²⁸

Ces rôles étaient la tunique de Nessus de Bocage dont les fonctions de directeur de théâtre pouvaient lui permettre de se défaire partiellement. Le pouvoir étatique l'y aida-t-il, non sans arrières pensées, en lui confiant la direction d'une institution, l'Odéon, réputée ingouvernable, condamnée à la survie par sa position excentrique par rapport aux autres grands théâtres parisiens ?

La première direction de l'Odéon (1845-1847)

«Le Constitutionnel» annonce le 9 juin 1845 que Bocage vient d'être désigné directeur de l'Odéon à l'unanimité par la Commission des auteurs dramatiques, proposition acceptée par le ministre de l'Intérieur. Le quotidien salue en même temps la « preuve d'intelligence et de bon sens »²⁹ donnée par le nouveau directeur qui a choisi d'ajourner jusqu'au mois d'octobre la réouverture du théâtre. Le prologue composé par Théophile Gautier pour l'inauguration du nouvel Odéon le 15 novembre multiplie les traits d'humour sur la situation du Second Théâtre-Français, comme pour conjurer le sort qui s'abat sur lui. Dit par Bocage, le « prologue d'ouverture » comprend quelques vers évocateurs, assimilant par métaphore le nouveau théâtre et l'oiseau s'élançant hors du nid, dans la conquête périlleuse de sa liberté :

Mais, quand il s'est lancé dans le vent qui l'appelle,
Prenez garde qu'un plomb n'ensanglante son aile,
Car il est des chasseurs qui font la lâcheté
De tirer sur un aigle ivre d'immensité !...³⁰

28 «Le Follet», 13 mars 1836, dans *Recueil factice d'articles sur Bocage*, Bibliothèque nationale de France, Arts du spectacle, Fonds Rondel, Rel 2334.

29 «Le Constitutionnel», 9 juin 1845. Le même quotidien annonçait dans un entrefilet, le 30 mai : « La nomination de M. Bocage, comme directeur de l'Odéon, a été signée aujourd'hui ».

30 Théophile GAUTIER, « Prologue d'ouverture de l'Odéon. Récité le 15 novembre 1845

Une grande reprise et une création de première importance ponctuent la première direction de Bocage : *Saint Genest* de Rotrou et *Diogène* de Félix Pyat, deux pièces où joue le nouveau directeur – cela vaut à ce dernier quelques sarcasmes dans la presse : « Acteur et directeur, au premier rang dans la coulisse, au premier feu dans l'administration, l'Odéon tout entier repose sur M. Bocage ; M. Bocage est l'Atlas de ce monde qui demande de si robustes épaules ».³¹ Un projet qui paraît rétrospectivement visionnaire a failli aboutir : la représentation d'*Un caprice* de Musset,³² qui devait marquer en octobre 1845 le retour à la scène de celui qui avait dit adieu au théâtre depuis l'échec de sa *Nuit vénitienne* au même Odéon en 1830. L'auteur d'*Un spectacle dans un fauteuil* trouverait bientôt à la Comédie-Française un succès scénique aussi soudain que durable. Se dessine ici de la part de Bocage une politique audacieuse, qui mêle la résurrection d'un théâtre oublié aux créations de l'école moderne la plus socialement avancée (Pyat) et aux éclats d'un théâtre littéraire, porté par la fantaisie (Musset, Méry, Nerval).

La censure a laissé le nouveau directeur relativement tranquille, appréciant sans doute la sagesse, du moins apparente, de ses choix (guidés aussi par une grande prudence financière). Pour *Saint Genest*, joué par Bocage *converti* à un rôle de martyr chrétien, la censure hésite à intervenir sur une pièce ancienne, pour ainsi dire consacrée par l'histoire :

Si cet ouvrage paraissait aujourd'hui pour la première fois, il y aurait peut-être à se demander s'il est très convenable de voir la religion chrétienne, avec ses mystères, discutée sur la scène et mêlée, aux vulgaires détails d'une représentation théâtrale, mais comme cette pièce est consacrée par le temps et par le nom de son auteur, et qu'elle est écrite par ailleurs dans le meilleur esprit, nous pensons qu'il y a lieu d'en proposer l'autorisation pour le théâtre de l'Odéon [...].³³

On supprime tout de même une tirade à l'acte V : « Ô ridicule erreur de vanter la puissance / D'un Dieu, qui donne aux siens la mort pour

au théâtre de l'Odéon », dans *Théâtre de poche*, éd. Olivier Bara, Paris, Classiques Garnier poche, 2013, p. 345-346.

31 «Le Constitutionnel», 17 novembre 1845. Le même quotidien reprochera pourtant à Bocage, après sa démission, son inaction à la tête de l'Odéon et sa politique des « bras croisés » (*ibid.*, 8 mars 1845).

32 Voir Alfred de MUSSET, *Théâtre complet*, éd. Simon Jeune, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1990, p. 1170.

33 Cité par Odile KRAKOVITCH, *La Censure théâtrale*, cit., p. 514.

récompense ! / D'un imposteur, d'un fourbe, et d'un crucifié ! / Qui l'a mis dans le ciel ? qui l'a déifié ? / Un nombre d'ignorants et de gens inutiles, / De malheureux, la lie et l'opprobre des villes / [...] ». ³⁴ La profession d'athéisme ou d'anti-christianisme, fût-elle païenne, ne saurait avoir cours sur la scène française de la monarchie de Juillet. Pour *Diogène*, dans un autre registre antique explorant cette fois l'école cynique, le rapport de censure est laconique : « Nous proposons l'autorisation à la charge de nombreux changements, faits par l'auteur sur le manuscrit ». ³⁵ Odile Krakovitch note que les censeurs n'ont pas saisi la portée de la pièce et ont privilégié la brièveté dans leur procès-verbal afin de ne pas susciter, après la « bataille d'Ango », un nouveau conflit avec Pyat. ³⁶

Une autre création en revanche, de moindre succès, fait réagir la censure : *Agnès de Méranie*, tragédie en cinq actes de François Ponsard, jouée avec Bocage et Dorval (22 décembre 1846). Face au sujet dramatique – Innocent III demande à Philippe-Auguste de répudier Agnès de Méranie – les censeurs s'inquiètent :

La commission a été frappée de la hardiesse de l'auteur qui, en faussant un peu l'histoire pour en arriver à son dénouement [le suicide d'Agnès], n'a pas craint de reproduire sur la scène les querelles de Philippe-Auguste et du pape Innocent III, représenté ici par son légat. La présence de ce moine, revêtu d'un caractère officiel et sacré, était déjà un inconvénient que le dialogue rend plus fâcheux encore [...]. ³⁷

En résulte la suppression de passages comme « Eh bien ! Dieu confonde le pape ! » ou « Puisse venir un jour où tout le genre humain / Se sera révolté contre le joug romain ! » ³⁸

Les autres créations sous l'ère Bocage ne déclenchent aucun combat avec la censure, que ce soit *Échec et mat* de Paul Bocage, neveu du comédien-directeur, et Octave Feuillet (que Bocage contribue à faire découvrir) en juin 1846, ou *L'Univers et la Maison*, comédie en vers de Joseph Méry, vieil ami de Bocage, créée en novembre 1846 et jouée encore par Bocage (rôle de Do-

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*, p. 331.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*, p. 453.

³⁸ *Ibid.* Selon O. Krakovitch, la parodie en vaudeville d'*Agnès de Méranie*, *Ah ! Niaise de Mélanie*, aurait été interdite au théâtre du Palais-Royal tant les questions religieuses demeuraient présentes (*ibid.*, p. 481).

ria). Après quelques mois d'une direction davantage menacée par les questions économiques que par la censure politique, Bocage, épuisé par l'énergie dépensée à diriger et jouer, démissionne en février 1847 pour raisons de santé.³⁹ «Le Constitutionnel» du 2 février 1847 annonce : « M. Vizentini, régisseur-général de l'Odéon, vient d'obtenir le privilège de l'Odéon, à partir du 1^{er} mars, en remplacement de M. Bocage, qui se retire».

Bocage à la Commission des théâtres (1849)

La révolution de février 1848 ramène Bocage sur le devant de la scène publique. Il est candidat à l'Assemblée nationale pour le département de la Seine : sur une affiche datée du 12 avril 1848, on lit sa lettre au « citoyen Lamartine », membre du gouvernement provisoire, demandant au poète s'il approuve sa candidature ; la réponse favorable de Lamartine et la déclaration de Bocage aux citoyens électeurs du département de la Seine se concluent par un « Salut et fraternité »⁴⁰ tout républicain. En dépit d'un si éclatant parrainage, la candidature de Bocage est un échec, comme le sera celle de Lamartine à la présidence de la République.

Sous la Deuxième République, fort de son statut de directeur et de sa célébrité de comédien, Bocage est invité à siéger à la Commission des théâtres chargée, au Conseil d'État, de préparer une nouvelle loi sur les théâtres. La question de la censure est posée directement. Victor Hallays-Dabot note, dans son *Histoire de la censure théâtrale en France* : « MM. Hugo, Alex. Dumas et Bocage se montrèrent les plus violents adversaires de la moindre entrave à la liberté de tout dire et de tout faire sur la scène ».⁴¹ La position de Bocage, dans ces déclarations publiques, est en effet marquée par la force de qui ne transige pas avec les libertés, bien loin des positions conciliantes ou partisans, vis-à-vis du principe comme des pratiques de censure, de ses confrères dramaturges ou compositeurs, comme Scribe ou Auber. « Quant à la censure, je pense qu'elle ne peut produire rien de bon. J'ai toujours cru que de la plus grande liberté, qui engendre la plus grande licence, naît aussi le plus grand bien », déclare Bocage qui poursuit, fort de son expérience de plus de vingt années de pratique scénique :

39 D'après Patrick BESNIER, *Le Théâtre en France, 1829-1870*, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 29.

40 *Recueil factice d'articles sur Bocage*, cit.

41 Victor HALLAYS-DABOT, *Histoire de la censure théâtrale en France*, cit., p. 330.

La censure préventive et ses rigueurs ne font que grandir les pièces persécutées et augmenter les effets que craint le gouvernement. Prohibe-t-on entièrement la pièce ? L'esprit public s'émeut, plus peut-être que si la représentation avait eu lieu. Si c'est une pièce de quelque valeur, tôt ou tard elle est jouée, et alors elle produit un effet prodigieux. S'agit-il seulement de passages ? Le résultat de la censure est analogue. [...] Arrête-t-elle au moins les détails dangereux et de la suppression desquels le public ne s'inquiète pas ? Elle est complètement impuissante pour saisir les détails ; elle arrête un détail innocent, à côté d'un autre véritablement dangereux qu'elle laisse. Les détails doivent produire le plus d'effet, elle ne peut les voir ; ils appartiennent bien plus à la représentation qu'au manuscrit.⁴²

La position tranchée de Bocage suscite la colère d'une partie de la presse et de la critique dramatique conservatrices ou modérées. Le «Journal des débats» rend compte des discussions de la Commission des théâtres au Conseil d'État dans son feuilleton du 12 février 1850 et dénonce la position tenue par celui qui est alors redevenu directeur de l'Odéon, scène subventionnée. Ce sont surtout les propos provocateurs du comédien, revendiquant le contournement de la censure par ses intonations, interpolations et *lazzi*, qui déclenchent la tempête médiatique :

Que M. Bocage appartienne à l'opinion démocratique la plus avancée, qu'il ait voulu trouver au sein du Conseil d'État la tribune politique qui lui manque ailleurs, nous n'avons pas à nous en occuper ici. Ce qui nous importe, ce qui importe à la loi qu'on va faire, ce sont les révélations rétrospectives de l'acteur. M. Bocage raconte, avec un juste orgueil, l'ingénieux artifice dont il usa en 1831 pour insulter directement sur la scène le Roi Louis-Philippe. [La République doit] défendre à coup sûr contre de telles attaques les pouvoirs qu'elle constitue et les chefs qu'elle se donne. [...] Il faut que la censure soit à la fois préventive et répressive. Rien ne le prouve mieux que de telles anecdotes [...].

Relayée par la presse et dénoncée en de tels termes par une partie de celle-ci, la déclaration de Bocage au Conseil d'État fragilise sa nouvelle fonction de directeur, dans un moment où la république a entamé son tournant conservateur et s'effraie des libertés octroyées par la révolution de février.

42 Cité par Odile KRAKOVITCH, *La Censure théâtrale*, cit., p. 721-722.

La seconde direction de l'Odéon (1849-1850)

J'ai repris l'Odéon avec l'intention d'y combattre ces pièces antirépublicaines, qu'on fait et qu'on joue ailleurs, pour gagner de l'argent quand même.⁴³ Je veux créer là, par le théâtre, un enseignement philosophique et sans danger. Je veux, avec le secours d'hommes de lettres distingués et amis de leur pays, apprendre aux jeunes gens à comprendre, à aimer nos grandes institutions démocratiques. Je veux essayer de contre-balancer l'influence pernicieuse que peuvent avoir, sur eux, certains théâtres.⁴⁴

Tel est le programme énoncé par Bocage devant le Conseil d'État. Dans «La Presse», le feuilletoniste Gautier, soutien de Bocage, insiste quant à lui sur la nécessité de maintenir à Paris, parmi les théâtres d'État, un «gymnase, où les jeunes poètes puisent s'exercer aux luttes dramatiques», doté d'une subvention suffisante qui «mette le directeur en état de ne pas dépendre tout à fait des succès d'argent obtenus en dehors des moyens littéraires»⁴⁵ – cela avait été la politique poursuivie pendant la première direction de Bocage, jusqu'à l'épuisement de ce dernier. Peut-être est-ce la raison pour laquelle Bocage ne peut plus paraître en scène selon le nouveau privilège obtenu pour la direction de l'Odéon.⁴⁶

Trois pièces sont données coup sur coup pour la soirée de réouverture de l'Odéon, le 20 avril 1849 : *Sans le vouloir*, de Marc-Michel et Delacour, *Les Guérillas*, de Charles Laurençot dit Léonce et Eugène Nus, *Une Orientale*, de Jules Barbier et Édouard Foussier.⁴⁷ Ces trois pièces sans grand relief sont suivies, pendant la courte direction de Bocage, des *Bourgeois des métiers* de Royer et Vaëz (15 mai), de *La Jeunesse du Cid* d'Hippolyte Lucas d'après *Las Mocedades del Cid* de Guilhen de Castro (8 septembre) – la pièce pourrait ouvrir la voie, selon Gautier, à la «galerie de classiques

43 Bocage s'en prend ici aux pièces antirépublicaines et antisocialistes comme celles de Labiche. Voir Sylvain NICOLLE, *Labiche, candidat et vaudevilliste sous la II^e République : de l'engagement politique au désenchantement ?*, dans Olivier BARA, Violaine HEYRAUD, Jean-Claude YON (dir.), *Les Mondes de Labiche*, Paris, Presses de la Sorbonne-Nouvelle, 2017.

44 Cité par Odile KRAKOVITCH, *La Censure théâtrale*, cit., p. 723.

45 Théophile GAUTIER, *Feuilleton* de «La Presse», 30 avril 1849, dans ID., *Œuvres complètes, Critique théâtrale*, éd. Patrick Berthier, Paris, Honoré Champion, 2016, t. VIII, «1849 – Juin 1850», p. 222.

46 D'après Paul GINISTY, *Bocage*, cit., p. 141.

47 Voir «Le Constitutionnel» du 23 avril 1849 et le *Feuilleton* de Gautier dans «La Presse», repris dans *Critique théâtrale*, cit., t. VIII, p. 222.

étrangers»⁴⁸ qu'il réclame pour le second Théâtre-Français –, de *L'Héritier du czar* de Paul Fouché (26 octobre). Conforté par le contexte républicain de sa direction, Bocage refuse de faire opérer les modifications demandées par le préfet de police pour *Les Bourgeois des métiers*.⁴⁹ D'autres créations suivent, comme le « mystère » du *Martyre de Viviva* de Jean Reboul (6 avril 1850), proche du *Saint Genest* de Rotrou, donné avant une reprise du *Diogène* de Félix Pyat – nouveau geste politiquement provocateur dans la mesure où Pyat est en exil depuis juin 1849.

Le grand succès du directeur Bocage, également metteur en scène à cette occasion, est *François le Champi* de George Sand, adaptation par la romancière de son roman, créé le 25 novembre 1849 avec un très grand succès (134 représentations jusqu'en mai 1850).⁵⁰ Le drame centré sur la figure d'un enfant trouvé, « Antony de village »,⁵¹ aurait sans doute inspiré à la censure préventive, si elle n'avait été abolie, coupes et réécritures à cause de son audace morale – le Champi épouse sa mère adoptive. D'autres se chargeront de dénoncer le « socialisme » de la pièce, tel le felleux biographe Mirecourt qui perçoit la filiation entre les bâtards et autres déclassés du théâtre des années 1830 et le Champi sandien :

l'illustre citoyen qui a pris le Romantisme et la République sous son patronage, et qui ne désespère pas encore, à l'heure où nous écrivons, d'être élevé quelque jour au rang de premier consul. [...] notre directeur [de l'Odéon] mit à l'étude *François le Champi*, pièce de la citoyenne Sand, où le socialisme, parlant tour à tour le langage de Théocrite et de saint Vincent de Paul, amenait cette conclusion triomphante : Se dissout et tombe en ruines dans la société tout ce qui n'est pas meunier, menuisier, domestique, adultérin ou bâtard.⁵²

La création du *Chariot d'enfant* de Nerval et Méry, adaptation du drame indien attribué au légendaire Soudraka, donnée le 13 mai 1850, ne suscite pas de semblables commentaires, alors même que la figure de la courtisane au grand cœur rappelle encore quelques figures de glorieux déclassés

48 *Ibid.*, p. 225.

49 D'après Paul GINISTY, *Bocage*, cit., p. 143.

50 D'après Patrick Berthier dans Théophile GAUTIER, *Critique théâtrale*, cit., t. VIII, p. 510, note 2.

51 La formule est de Théophile Gautier dans son feuilleton de «La Presse», le 27 novembre 1849, *ibid.*, p. 511.

52 Eugène de MIRECOURT, *Bocage*, Paris, Gustave Havard, coll. « Les Contemporains », 1856, p. 79.

propres au romantisme flamboyant de 1830. En revanche, *Une nuit blanche* de Nerval, Joseph Méry⁵³ et Paul Bocage réunis sous le nom de Boquillon (pièce créée le 10 février 1850, en période de carnaval), est interdite. On y a vu en haut lieu une satire du président *via* l'empereur d'Haïti mis en scène : « Quelques couplets chantés au dénouement ont failli mettre l'État en danger, si l'on en avait cru les rapports officiels », ⁵⁴ écrit Gautier, qui cite ce couplet entonné par un jésuite blanc (citation précieuse d'une pièce non imprimée dont aucun manuscrit n'a été retrouvé) :

Dans l'art d'étouffer les esprits,
Nous sommes des apôtres...
Comme on ne nous a rien appris,
N'apprenons rien aux autres.⁵⁵

Gautier proteste en vain contre l'interdiction d'*Une nuit blanche*, « fantaisie noire assurément très innocente », pièce « gouvernementale au point de vue républicain »⁵⁶ selon lui, qu'il oppose à un vaudeville « réactionnaire », *Le Coup d'État* de Leuven, Brunswick et de Beauplan, joué sans problème au même moment au Gymnase – le contexte des élections législatives (10 mars) explique sans doute le durcissement du régime. C'est l'occasion pour Gautier d'exprimer publiquement son attachement, partagé avec Hugo, Dumas ou Bocage, à la liberté et son opposition à toute censure :

La liberté quand elle est entière a cela de bon que les excès se neutralisent les uns par les autres : qu'une réaction contraire ramène les choses à leur place, et que la raison publique, éclairée par ces débats où le pour et le contre sont débattus franchement, porte la sentence en dernier ressort et d'une manière infaillible. Que chacun dise ce qu'il pense, tous jugeront. Il est nécessaire que ce qui est dans le cerveau en sorte ; toute chaudière à vapeur a besoin de rondelles fusibles ; laissez ouverte la rondelle rouge comme la rondelle blanche, qu'en sortira-t-il ? Un peu de fumée.⁵⁷

53 Joseph Méry a fait jouer à l'Odéon, sous la seconde direction de Bocage, sa comédie en quatre actes *Une veuve inconsolable ou Planète et Satellites* (5 avril 1850).

54 Théophile GAUTIER, *Feuilleton* de «La Presse», 18 février 1850, dans ID., *Critique théâtrale*, cit., t. VIII, p. 651-652.

55 *Ibid.*, p. 652.

56 Théophile GAUTIER, *Feuilleton* de «La Presse», 4 mars 1850, dans ID., *Critique théâtrale*, cit., t. VIII, p. 668-669.

57 *Ibid.*, p. 669-670.

Le directeur Bocage doit moins faire face à la censure officiellement abolie qu'à l'opposition politique orchestrée par quelques journaux. Le critique Jules Janin décide ainsi de ne plus rendre compte de l'Odéon tant que Bocage en est directeur.⁵⁸ Le quotidien «La Patrie» réagit quant à lui au feuilleton de Gautier dans «La Presse», regrettant la suspension d'*Une nuit blanche*. Le journal répond à Gautier, le 5 mars 1850, et en profite pour attaquer frontalement Bocage :

l'Odéon est un théâtre subventionné dont le gouvernement a la direction supérieure et la responsabilité. Ce qui nous étonne, c'est que le directeur de l'Odéon, ce grand artiste en révolutions qui offrait à Lamartine, le 24 février, de monter à cheval et de se montrer au peuple, n'ait pas compris qu'il ne lui convenait pas plus d'être le directeur de l'Odéon, sous le gouvernement de Louis Bonaparte, qu'il n'eût été convenable à Catilina d'être l'édile chargé de diriger les jeux publics sous le consulat de Cicéron.

Un second article de «La Patrie», le 22 avril, signé J. de Prémaray, va plus loin dans la dénonciation et l'appel direct au limogeage :

Le gouvernement est engagé vis-à-vis de M. Bocage, et cet engagement va jusqu'en 1852. Or qu'est-ce que M. Bocage ? Un directeur qui a transformé en club le théâtre de l'Odéon. Mon Dieu ! M. Bocage ne s'en cache pas, et en cela il a au moins le mérite de la franchise. M. Bocage a toujours été de l'opposition la plus avancée ; tranchons le mot, M. Bocage est rouge. Il ne nous appartient pas de le tourmenter sur la nuance de ses opinions. Homme politique, M. Bocage ne relève que de sa conscience ; mais directeur subventionné, il relève bien un peu du gouvernement.

Dans un tel contexte, il ne manquait plus au pouvoir que de trouver le prétexte à la destitution de Bocage. Ce sera un *gratis* interdit, « dissimulé sous une recette dérisoire »⁵⁹ donné le 4 mai 1850 pour l'anniversaire de la proclamation de la République par l'Assemblée nationale. Le véritable motif est indiqué par l'arrêté de destitution :

Considérant qu'il résulte de l'ensemble des faits et du choix des pièces, de l'impulsion donnée à tous les employés sous ses ordres, la preuve que le sieur Bocage a, durant sa gestion, constamment obéi à un esprit d'hostilité déclarée et employé dans un but politique les moyens d'action qu'il

⁵⁸ Selon Patrick BESNIER, *Le Théâtre en France, 1829-1870*, cit., p. 39.

⁵⁹ Paul GINISTY, *Bocage*, cit., p. 144.

devait à sa position de directeur d'une exploitation théâtrale autorisée par l'administration et subventionnée par l'État...⁶⁰

« M. Bocage, directeur du théâtre de l'Odéon, vient d'être révoqué de ses fonctions » annonce «Le Constitutionnel» dans son numéro du 30 juillet 1850 – l'arrêté ministériel a été signé le 27 juillet.

Bocage démis intente un procès au gérant et au directeur de «La Patrie», Garat et Delamarre, qui lui ont refusé un droit de réponse dans leurs pages. Ses imputations selon lesquelles les articles accusateurs de «La Patrie» auraient été motivés par le refus de laisser vendre le quotidien à l'intérieur de l'Odéon se retournent contre Bocage : il perd en appel. Dans ses « Faits divers », «L'Argus» du 5 août 1850 rapporte l'article de la «Gazette des tribunaux» relatant l'échec de l'appel interjeté par Bocage contre «La Patrie». Le comédien-directeur a définitivement perdu son combat en faveur d'un théâtre subventionné mais libre dans sa programmation : d'un théâtre d'État conçu comme un lieu d'éducation collective, d'éveil des consciences et d'accomplissement de la promesse républicaine. En ce sens, par ses luttes face à toutes les formes de la censure, le comédien et directeur Bocage a nourri l'intuition de ce que l'on nommera plus tard le « théâtre populaire ».

⁶⁰ Cit. *in ibid.*

**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.

**LOS PROBLEMAS CON LA CENSURA
DE UNA REVISTA SATÍRICA:
«FRAY GERUNDIO» DE MODESTO LAFUENTE
(1837-1842)**

Mònica FUERTES ARBOIX (*Coe College*)
mfuertes@coe.edu

RESUMEN: «Fray Gerundio» de Modesto Lafuente y Zamalloa es quizás uno de los semanarios satíricos políticos españoles más populares de la primera mitad del siglo XIX. Se publicó primero en León y posteriormente en Madrid casi ininterrumpidamente desde 1837 a 1842 cuando su autor decidió ponerle fin. Modesto Lafuente consiguió vivir bien gracias al éxito del semanario que incluso tuvo una segunda edición a solo un año de que se publicara el primer número. En este trabajo tratamos de los rasgos más característicos de esta publicación y de los factores que la popularizaron así como de los problemas que tuvo con la censura, en un periodo en el que se suponía que la libertad de prensa estaba por fin garantizada.

ABSTRACT: «Fray Gerundio» by Modesto Lafuente is probably one of the most popular Spanish satirical and political newspapers of the first half of the 19th century. It was first published in León and almost immediately moved to Madrid where it was published uninterruptedly from 1837 to 1842 when his author decided to put an end to it. Modesto Lafuente managed to earn a good living thanks to the success of the publication, that even had a second edition of the first numbers published, a year after the first number appeared. In this paper, I study the main traits of this publication and the reasons that made it so popular, as well as the problems that Lafuente had with the censorship, in a period in Spanish history where liberty of the press was supposedly being granted.

PALABRAS CLAVE: «Fray Gerundio», Modesto Lafuente, censura, Prim, prensa satírica

KEY WORDS: «Fray Gerundio», Modesto Lafuente, censorship, Prim, satirical press

**LOS PROBLEMAS CON LA CENSURA
DE UNA REVISTA SATÍRICA:
«FRAY GERUNDIO» DE MODESTO LAFUENTE
(1837-1842)**

Mònica FUERTES ARBOIX (*Coe College*)
mfuertes@coe.edu

Me refiero aquí al periódico satírico y de costumbres «Fray Gerundio» de Modesto Lafuente publicado desde 1837 a 1842 casi sin interrupción. En otros trabajos he tratado las características y temas de esta publicación y de Modesto Lafuente, su único redactor, en el contexto de la prensa satírica española de la primera mitad del siglo XIX.¹ Analizo aquí las trabas con la censura de esta publicación y la decisión de su autor de dejar la redacción del periódico por su decepción con el sistema político y jurídico español que no apoyó su justificada denuncia del abuso de poder de una de las figuras políticas y militares más importantes del momento, el general Juan Prim.

Poco podía imaginar Modesto Lafuente que la publicación de su periódico iba a proporcionarle imperecedera fama y grandes beneficios económicos que le permitirían vivir holgadamente de su trabajo y, una vez finalizada su redacción, dedicarse a cultivar otros géneros literarios, redactar la *Historia General de España* e incluso ser un político influyente militando por el liberalismo moderado de O'Donnell. «Fray Gerundio» vio la luz en León en 1837 pero tan solo a un año de su publicación Lafuente lo trasladó a Madrid y mientras seguía publicando semanalmente el semanario inició una segunda edición de los números ya aparecidos en León. El traslado a la corte fue muy acertado, desde allí Lafuente puede dar cuenta de los entresijos políticos al mismo tiempo que estos ocurren convirtiendo al «Fray Gerundio» en un periódico muy popular sobre sucesos del día. El joven Lafuente es un liberal exaltado que no puede dar crédito al desbarajuste político y económico que existe en el gobierno. Y desde las páginas del «Fray Gerundio» desea expresar sus principios políticos de manera indirecta a la vez que critica el status quo.

La característica básica de la publicación es la acertada combinación de crítica política y social a través del humor mediante dos personajes inter-

¹ Mònica FUERTES ARBOIX, *La sátira política en la primera mitad del siglo XIX: Fray Gerundio (1837-1842) de Modesto Lafuente*, Alicante, Universidad de Alicante, 2014.

puestos, Fray Gerundio, por el que el periódico recibe el nombre, y su lego Tirabeque. Fray Gerundio es un clérigo exclaustro a resultas de la desamortización de bienes eclesiásticos llevada a cabo por Mendizábal. Como otros muchos clérigos se encuentra en la calle sin rumbo y sin trabajo, lo que le empuja a empezar la publicación de artículos para evidenciar la ineficacia en el gobierno. Los artículos se llaman “capilladas” y hacen referencia al golpe dado por la capucha del hábito de los frailes, y también a todo lo que cabe en ella, que en el caso del periódico parece no tener fondo. La razón de ser de la publicación, según advierte el mismo Fray Gerundio en el prospecto que encabeza el semanario, es «la falta en el mercado editorial de algún Gerundio que diga las verdades como puños a todos los que las merezcan escuchar ya sean estos reyes o gente del pueblo».²

El humor político de la publicación tiene dos fines específicos: transmitir el descontento con el statu quo y llevar a los lectores a cuestionarse la eficacia de las prácticas políticas. Es pues, un medio de protesta y crítica. Fray Gerundio utiliza la sátira para concienciar a sus lectores sobre la vida en Madrid. Avisa que desde que empezó la publicación su casa parece un tribunal de apelaciones pues todo el mundo viene a contarle sus problemas. El periódico está repleto de exageraciones de este tipo porque esto le permite resaltar la realidad pero además, captar la atención del lector de una forma entretenida asegurando así la eficacia de la crítica y sobre todo acrecentar el número de lectores.

El desarrollo de la prensa en el siglo XIX es quizás uno de los acontecimientos más importantes del siglo teniendo en cuenta que el índice de analfabetismo es muy elevado. Los distintos gobiernos que se alternan en el poder después de la muerte de Fernando VII en 1833 entienden que el control de la prensa significa el acceso y la difusión de la información y el dominio de la opinión pública. Por ello se ponen en práctica distintos tipos de censura y leyes para controlar la información y, según fuera el carácter del partido político en el poder, estas leyes se modificaban y ampliaban rápidamente.³

Muchos de los conflictos entre los partidos políticos se disputaban, la mayoría de las veces, en las páginas de los periódicos, principalmente porque los editores eran militantes de aquellos partidos que se enfrentaban. Esto confirió a la prensa una autoridad desconocida hasta entonces.

² *Ibid.*, p. 72.

³ Para un estudio detallado sobre la prensa entre 1837 y 1842 ver el capítulo 2 del mi libro sobre «Fray Gerundio».

ces ya que los periódicos no sólo informaban sino que también creaban opinión pública. Por ello, los gabinetes en los distintos gobiernos se preocuparon sobre todo en añadir decretos sobre las leyes de imprenta para intentar controlar el contenido de las publicaciones. Después del “motín de la Granja”, el ministerio presidido por José María de Calatrava, temió volver a restablecer la Constitución de 1812 cómo había prometido, y propusieron aprobar un nuevo Código de carácter mucho más moderado. La prensa más extremista se rebeló contra el gobierno, llenando las páginas de insultos y acusaciones públicas que tachaban al gobierno de inconstitucional. En marzo de 1837 se aprueba la nueva ley de imprenta que tiene el objetivo de moderar los ataques de los periodistas al ministerio. La primera novedad de esta disposición es una definición de periódico, del que dice en su artículo 2º: «Se entenderá por periódico, para el objetivo de esta Ley, todo impreso que se publique en época o plazos determinados o inciertos, siempre que sea bajo un título adoptado previamente, y que no exceda de seis pliegos de impresión del papel de la marca del sellado».⁴ Tirabeque escribe un himno, al compás de su cojera y por la medida del *Sacris Solemniis*, a las corporaciones constitucionales que se han opuesto a la libertad de imprenta:

Quién dia-blos os-tentó
 para-repre-sentar
 de un mo-do tan ser-vil
 contra-la li-ber-tad
 que la im-prenta-debe-se-tener?
 [...]
 Los que-predi-caron
 Liber-tad de es-cribir,
 Al a-ño vein-te y tres
 Nos quie-ren con-ducir,
 Que es un-raro-fenó-meno
 [...]
 ¿Y a ti-Vaz-quéz-Parga,⁵
 qué mos-ca te-picó,
 que en cór-tes fuis te a hacer

4 Pedro GÓMEZ APARICIO, *Historia del periodismo español, De la “Gaceta de Madrid” hasta el destronamiento de Isabel II*, Madrid, Editorial nacional, 1967, p. 235.

5 Manuel Vázquez Parga, Conde de Pallares. Jefe superior de administración del Consejo de Estado. Gentilhombre de Cámara, senador del reino e individuo correspondiente a la Real Academia de la Historia.

esa-propo-sicion
para-la pren-sa escla-vizar?

Estás-fuera de ti,
o hijo- de Bel-cebu?
Si echó mano-al cordón,
te enví-o al a-taud,
sin que Cristo-lo ré-medie.⁶

Otra novedad importante introducida por esta Constitución, referente a la ley de imprenta y a la prensa, es el decreto que establece que «todos los españoles pueden imprimir y publicar libremente sus ideas sin previa censura, con sujeción a las leyes. La calificación de los delitos de imprenta corresponde exclusivamente a los jurados».⁷ Hay en «Fray Gerundio» un artículo que por las mismas fechas, octubre de 1837, expresa el malestar por este procedimiento; es una sátira contra la comisión de imprentas que establece que para calificar un periódico se nombrarán 72 jueces. El texto sobre esta ley aclara que, si el Gobierno o el alcalde o los jefes políticos determinan que la publicación pone en peligro la tranquilidad pública,

el escrito deberá ser denunciado dentro de doce horas y calificado por el Jurado de acusación antes de las cuarenta y ocho (art. 14), y prevé la prescripción de señalar que «la acción para denunciar los abusos de la libertad de imprenta se prescribe por sesenta días desde la publicación de los periódicos o impreso cuando se denuncia como subversivo, sedicioso o incitador a la desobediencia».⁸

El artículo de Fray Gerundio parece indicar que los 72 jueces debían leer la publicación y discutir la resolución hasta dar un fallo. En el momento de las quejas de nuestro Padre gerundiador sólo se contaba con 60.

Por mi parte declaro que no me contento con menos de los 72, sin descuento alguno, para que puedan fallar mis capilladas; porque si sentidos ocultos tiene la sagrada escritura, no menos susceptible es de diversas y muy opuestas interpretaciones cada palabra de cada pensamiento de cada página de cada artículo de cada Capillada mia: tanto, que a mis lectores les sucede todo lo contrario que a los 72 intérpretes de la Biblia: aquellos todos la dieron un mismo sentido, y los que leen a Fr. Gerundio, si son

6 Tomo I, capillada 38, p. 303.

7 Pedro GÓMEZ APARICIO, *Historia del periodismo español*, cit., p. 236.

8 *Ibid.*, p. 240-241.

40 suelen darle 80 esposiciones. Pido pues a la comisión se sirva retirar su dictamen, si es que ya no está hecho el daño, por impracticable con Fr. Gerundio.

También la suplico tenga presente que un juez calificador de impresos no ha de ser ahí un echacantos; y si cada jurado ha de constar lo menos de 100 jueces, según se infiere de su dictamen, bien pueden mandarnos por acá a las provincias al primer viaje del ordinario unas cuantas galeradas de los hombres ilustrados que sobrarán por la corte, capaces de interpretar y calificar un escrito de política o costumbres, pues acá en estas tierras, o mucho lo disimulan, o no se encuentra tan fácilmente centenares de hombres que puedan hacer una calificación o censura sabia, prudente, imparcial de un impreso.⁹

Cuando se inicia la publicación del «Fray Gerundio», Modesto Lafuente es «oficial primero político de esta provincia»,¹⁰ pero a causa de unos versos que publicó en la capillada 4 en contra del Marqués de Someruelos,¹¹ se le destituyó del cargo. Creo que esta es una de las razones principales por las que también decidió trasladar la publicación a Madrid. Aunque el cese en su puesto irrita a Fray Gerundio, «estoy que me llevan los demonios (*taedet animam meam vitae meae*). Se me están haciendo unas tripas que solo Dios lo sabe; no, pues tengo yo un geniecito! Requemade tengo la sangre, y siento un amargor de boca que si suelto la maldita...!»;¹² asegura que no dejará de escribir capilladas y de decir las verdades y seguirá la misma marcha que siempre ha seguido, es decir, censurar los actos de los ministros, «si le pareciere merecerlo con mesura y con decoro; con desembarazo, pero sin acritud: si ellos no han sido generosos, quiero serlo yo».¹³ Las quejas de Fray Gerundio que molestaron a Someruelos tienen que ver con la desorganización política en las tierras de Lérida como consecuencia de la guerra: «de los 910 pueblos que tiene la provincia de Lérida solo en 27 mandan las autoridades legítimas;

9 Tomo II, capillada 27, p. 11-12.

10 Tomo II, capillada 48, p. 320.

11 Jaoaquín José de Muro Vidaurreta, Marqués de Someruelos (1797-?). Perteneció al Estamento de Procuradores en 1834; Mendizábal le nombró miembro de la comisión que debía estudiar un proyecto de ley electoral. En 1837, el conde de Ofalia le designó para ocupar la cartera de Gobernación. (Cf. Germán BLEIBERG, *et al.*, *Diccionario de Historia de España*, Madrid, Alianza Editorial. 910, 2 ed., 3 Vols., 1979, vol. III, p. 687).

12 Tomo II, capillada 48, p. 328.

13 *Ibid.*, p. 329.

en los restantes 883 no se sabe quién manda. Generalmente mandan los facciosos». ¹⁴ En unos versos cargados de mala intención resume la caótica situación de España y de la que culpa al ministro de la Gobernación, el marqués de Someruelos:

Oh humana fatalidad!
 Que en nada hay seguridad;
 ya por esta guerra ingrata,
 ya porque se hinchó la pata
 de algún ministro vegete,
 o de otro mozalbeta,
 que en menos de un periquete
 te manda a la isla de Cuba,
 y aunque logres que otro suba,
 mientras dure, durarás; (...)
 Ayer mandaba el progreso,
 y hoy las riendas ha tomado
 el partido moderado,
 Y es preciso que suceda
 porque el mundo es una rueda;
 y porque decirse pueda:
 «Ayer te ha tocado a ti?»
 Sí.
 Hoy me pertenece a mí:
 y una intendencia cogí,
 o agarré una jefatura;
 y mañana ¡suerte dura!
 en famélico cesante
 me convierto en un instante,
 y quedo en luna menguante [...]. ¹⁵

El seis de diciembre de 1838 cae el gobierno moderado del Duque de Frías y a los tres meses se sustituye por el del moderado Evaristo Pérez de Castro.

Convencido el Ministerio de Pérez de Castro de que, para llevar adelante sus propósitos pacificadores, necesitaba sustraerse a los enconados ataques del congreso y de la Prensa extremista, adoptó dos medidas importantes: por lo que se refiere a las Cortes, el 8 de marzo de este 1839 publicó un Real Decreto suspendiendo sus sesiones, y el 1 de julio, otro

¹⁴ Tomo II, capillada 41, p. 215.

¹⁵ *Ibid.*, p. 216-219.

disolviéndolas y convocando unas nuevas para el 1 de septiembre; en lo que atañe a la Prensa, la sometió a serias restricciones teóricas mediante la Real Orden de 5 de junio, suscrita por el ministro de Gobernación, don Juan Martín Carramolino.¹⁶

De esta ley se hace eco «Fray Gerundio»:

Chirrió pues el carro el día 6 con una circular que apareció en la Gaceta, acordada en consejo de ministros, en la cual se dan varias disposiciones para corregir, dice, los abusos de la prensa periódica, y *enfrenar el desenfreno* en que dice ha degenerado. Entre ellas las hay muy lindas, y dignas por tanto de ocupar la atención gerundiana. [...] Previénese en ellas que los editores de periódicos hayan de presentar al Gefe político dos horas antes de la repartición de ellos un ejemplar, para que examinándole por sí, o por una o más personas ilustradas y de su mayor confianza vean si contienen artículos capaces de comprometer la tranquilidad pública, o que ataquen la religión u ofendan la *moral, las costumbres o el pudor* en cuyo caso sin pérdida de tiempo suspenda *inmediatamente* su circulación.¹⁷

Fray Gerundio queda sorprendido de estos nuevos artículos porque se contradicen con el principio de la ley de imprenta, es decir, el que afirma que «todos los españoles tienen el derecho a imprimir y publicar libremente sus ideas sin previa censura y con sujeción a las leyes»¹⁸ (Valls, p. 112). Esta nueva ley supone un endurecimiento para los periódicos que publiquen calumnias o ideas consideradas subversivas y también para las personas que forman parte de los jurados, ya que el gobernador debe revisar los nombres de los ciudadanos para evitar partidismos. Se prohíbe también que las publicaciones se vendan voceadas en la calle.

Fray Gerundio toma al pie de la letra lo dicho acerca de mostrar los artículos para su examen dos horas antes de su publicación y muestra, satíricamente, a todas las publicaciones esperando a que el jefe político termine de leer un ejemplar para pasarle el próximo. Como es sabido, «El Guirigay», era un periódico de carácter radical que llegó a publicar «cencerradas» (así se llamaban sus artículos) en las que afirmaba que el

16 Pedro GÓMEZ APARICIO, *Historia del periodismo español*, cit., p. 258.

17 Tomo VI, Capillada 151, p. 351-352. «Chirrió el carro» es una referencia explícita al ministro de la Gobernación Don Juan Martín Carramolino. Fray Gerundio hace numerosos juegos de palabras con los dos nombres que componen el apellido de ministro.

18 Josep Francesc VALLS, *Prensa y burguesía en el XIX español*, Barcelona, Anthropos, 1988, p. 112.

bello ideal de la justicia humana era dar garrote al ministro.¹⁹ La escena en «Fray Gerundio» es significativa porque la publicación de *El Guirigay* fue suspendida definitivamente el 7 de julio, un mes después de la publicación de la nueva disposición de la ley de imprenta:

Pero mira tráeme antes el desayuno, que me flaquea el estómago, y este es un guirigay que no se acaba nunca. –*El Guirigay, el Guirigay con cencer-rada*, el Guirigay de esta tarde con dos horas de anticipación que trae el Guirigay a tres cuartos. El Guiri-guiri, el Guiri-guiri de hoy. –¿Qué es eso? ¿No acabo de prohibir con arreglo a la circular circulada que se publiquen periódicos por las calles? –Pero la circular no prohíbe publicarlos en casa del Gefe Político. –Esta contestación me faltaba para acabarme de gerundiar. –Aquí esta Tirabeque de parte de su Reverendísima amenazando con una capillada si S. E. no le despacha presto. –¿Cómo qué? ¿con esas ínfulas me viene el legajo ese? Que espere, y sinó que aguarde, que estoy concluyendo de examinar el *Eco*, y después al *Correo*, en seguida al *Piloto*, luego el *Mensajero*, después a la *Paz*, en seguida al *Guirigay*... [...] –Hermano Gefe, perdone, que por ahora tiene la vez Tirabeque, y aquí no hemos de ser menos que los aguadores, para eso me ha costado madrugar hoy. –Y yo también tengo la vez (diría el Guirigay), y ante la ley todos somos iguales: y sinó que lo diga Tirabeque, que viene hoy hecho un Padre Custodio. –El custodio es el gobierno. –Haya paz, señores. –Mal puede estar la *Paz* junto al *Guirigay*. –¿Cómo que no? Desafío a la *Paz*...–Señor Gefe, que son las doce, y el público espera.– Señores, déjenme vds. Desayunar por Dios, que estoy desfallecido.²⁰

19 Cf. Pedro GÓMEZ APARICIO, *Historia del periodismo español*, cit., p. 256 y 257.

20 Tomo VI, Capillada 151, p. 354-355. «Fundaron *El Guirigay* tres jóvenes de indiscutible ingenio y talento: el gaditano don Luis González Brabo, el pontevedrés don Juan Bautista Alonso y el madrileño don Manuel Antonio de las Heras, Conde de Sanafé, a los que se sumaron en al Redacción otros escritores juveniles de parecidas dotes. El 'Prospecto' de *El Guirigay* era ya un desafío. Entre las muchas cosas que defendían estaba la de ajustar «cuentas a ese tropel de liberales de contrabando, ministros y no ministros, charlatanes de feria, figuras de cal y huevo sacadas de alguna confitería vieja y vestidas de limpio por algún traperero, que corretean esos mundo de Dios vendiendo a cualquier precio la honra que no tienen y la ciencia que nunca alcanzaron. Quiere decir esto que seremos según y en la manera que nos dé la gana» (Pedro GÓMEZ APARICIO, *Historia del periodismo español*, cit., p. 255-256).

El periódico «*La Paz*» apareció en 1838 y suspendió su publicación en diciembre de 1839, porque «*El Mensajero*» aparecido el 27 de julio de dicho mes se encargó de cubrir sus suscripciones. El 1 de junio de 1834 los liberales avanzados fundaron «*El Mensajero de las Cortes*» del que el Duque de Rivas fue su director. Periódico

Las críticas contra el ministro de Gobernación Juan Martín Carramolino²¹ continuarán en «Fray Gerundio». Quizá la más peculiar por su originalidad sea la que apareció en la capillada 183 del primero de octubre de 1839 que dice que de la cabeza del ministro sale un monstruo de 125 patas conocido con el nombre de Proyecto de Ley sobre la libertad de imprenta; las 125 patas representan cada uno de los artículos que forman esta ley de imprenta. Lo que más molesta a Fray Gerundio son los comentarios que sobre la persona del editor expresa el decreto,

Hombre ciertamente el más despreciable de todos los hombres, a quien solo la miseria puede sugerir la idea de hacer abnegación de su honra y de su libertad, o más bien de traficar con la pérdida de uno u otra; hombre en fin tan infame que pone su firma en el papel que otro escribe, sin mirarlo, sin cuidarse de averiguar si con él perderá la reputación de una persona respetable, o sembrará la discordia entre sus compatriotas causando la ruina del estado.²²

La pena por injurias era de tres meses a un año de prisión y de 1500 a 3000 reales de multa. En tono irónico Fray Gerundio expone la reacción que estos comentarios tuvieron en la mujer de su editor, Mellado, quien expresa la intención de ir a buscar al ministro y amonestarle por haber infamado a su marido. Interesa también su comentario sobre la cencerrada

co de carácter liberal que junto al «Eco del Comercio» fue, en parte, responsable de la caída del Gobierno de Martínez de la Rosa en junio de 1835. Durante la vida de esta publicación sufrió distintas fusiones con otras publicaciones de carácter liberal de tono mucho más moderado que «El Guirigay». De ahí que Fray Gerundio en un doble juego de palabras asuma que «El Guirigay y La Paz» no pueden estar juntos.

²¹ Juan Martín Carramolino (1805-1884). Nació en Velayos (Ávila) y murió en Madrid. Abogado, en 1837 representó a Ávila en las Cortes; dos años más tarde fue ministro de la Gobernación en el Gabinete Pérez de Castro. Durante su actuación al frente de su Ministerio refrendó los decretos por los que se devolvían los bienes secuestrados a los carlistas. Su actitud persiguiendo a los progresistas y su posición hostil a la prensa le obligó a dimitir el cargo, retirándose poco después de la política. Su actividad desde entonces se desarrolla al margen de aquella, en el ámbito de su carrera. Desempeñó la presidencia del Tribunal de Cuentas y en 1864 la presidencia del Senado. Escribió algunas obras de su especialidad, como *Elementos de Derecho Canónico* (1857), *Historia de Ávila, su provincia y Obispado* (1872) y un *Diccionario Trilingüe de los derechos del Papa y de la Santa Sede*. (A.P.) (Cf. Germán BLEIBERG, et al., *Diccionario de Historia de España*, Madrid, Alianza Editorial. 910, 2 ed., 3 Vols., 1979, vol. I, p.730).

²² Tomo VII, capillada 183, p. 12.

que propinó «El Guirigay» a los ministros del Gabinete Pérez de Castro, pues indica que también a él le parece excesivo el «rabioso humor que le ha dejado», considera ilícito que paguen justos por pecadores y termina el artículo afirmando que se ha suprimido la libertad de imprenta.

En la capillada 188 del mismo tomo VIII analiza y critica las 125 patas –artículos– de la ley de imprenta, por ser éste un tema que considera de interés general, porque cuestiona la libertad de expresión además de la del individuo. Para Fray Gerundio es un retroceso que no dejará de denunciar:

Solo advierto al hermano Juan Martín y al hermano público que en esta disección no tiene la más mínima parte el temor personal de haber de dejar de escribir si llegara el caso increíble de adoptarse al monstruo, puesto que la hace quien en dos años y medio de periodiquear no ha temido una denuncia, y quien piensa seguir gerundiando al gobierno y a quien sin ser gobierno se desmande, con la esperanza de decirle cuanto en mientes y en razón le venga sin que pueda ninguna de las patas del animalito echarle la guarra.

*Pero tengo acá para mi capilla que el monstruo engendrado para que se deborase la imprenta, ha de concluir con deborarse a su padre.*²³

El gobierno de Pérez de Castro, acosado por la dura campaña de la prensa, tuvo que permitir a las Cortes que redactaran las leyes relativas a la libertad de imprenta a su gusto. El pronóstico de Fray Gerundio se cumplió y el ministro Carremolino fue devorado por el monstruo horrible de la ley de imprenta. En la capillada 190 del 25 de octubre describe este suceso utilizando la metáfora del monstruo y añadiendo, además, una caricatura que hace más explícito el afortunado acontecimiento.

La situación de la prensa al acabar la guerra carlista se normaliza pero cada vez es más obvia la relación de dependencia que se establece entre prensa y poder: «nos hallamos ante un marco legislativo progresista – libertad de imprenta y jurados –, pero las medidas represivas directas o indirectas se sofistican cada vez más, en aras de que el gobierno pueda disponer del hecho escrito a su servicio».²⁴ Cuando Fray Gerundio explica que su semanario no se casa con nadie, se refiere a que no es su intención servir a ninguno de los gobiernos que se forman en este período. Esto es cierto: dentro del liberalismo que proclama, su visión crítica de la realidad

²³ Capillada 188, p. 97; la cursiva es mía.

²⁴ Josep Francesc VALLS, *Prensa y burguesía en el XIX español*, cit., p. 115.

española no se subyuga al servicio de ningún partido y sus críticas atacan a todos los que de un modo u otro atentan contra la ideología de libertad de expresión, pan y paz que defiende.

Al llegar el fin de la guerra civil se acentúa la guerra política entre las fuerzas que en condiciones adversas estaban aliadas para luchar en contra del carlismo: progresistas, moderados y ejército. El entendimiento entre los progresistas y los moderados es cada vez peor pues los moderados en el poder mantienen la Constitución de 1837 con pocos cambios, lo que provoca disputas en el Parlamento con los progresistas. Estos representan una minoría en las Cortes y por eso recurren a los disturbios callejeros que terminan con levantamientos de los propios ayuntamientos, como el de Madrid en 1840, que se constituye en sesión permanente para hacer frente al Gobierno. Este altercado no tiene mayores consecuencias pero pone de manifiesto al Gobierno el alcance del poder político de los Ayuntamientos, «que erigidos en un poder dentro del Estado, supuesto que eran dueños del Jurado y de la Milicia Nacional, venían siendo los verdaderos impulsores de la revolución».²⁵ Por este motivo el gobierno quiere someterlos y reformar el proyecto de Administración municipal: es su deseo atribuir al monarca –es decir al Gobierno– el nombramiento de alcaldes y tenientes de alcalde de las capitales de provincias, «y a los Jefes políticos –o Gobernadores–, el de los de las cabezas de partidos y pueblos de más de quinientos vecinos, y dejaba al arbitrio de dichas autoridades la suspensión y aun la disolución de las Corporaciones cuando cometieran faltas graves». Fue principalmente el nuevo proyecto de Ley Municipal lo que provocó mayores quejas, aunque también se intentaba limitar la libertad de prensa, restringir el número de electores para las elecciones legislativas e instaurar instituciones ya abolidas. La firma de la nueva Ley Municipal el 15 de julio de 1840 precipitó la situación, los progresistas acusaron a los liberales de violar la Constitución que el mismo Gobierno había jurado.

El general Espartero sabe aprovechar esta confusión política y la popularidad de la que goza entre el pueblo tras poner fin a la guerra civil, y ofrece su espada a los progresistas. Mientras tanto los médicos recomiendan a la Regente unos baños de mar para recobrar su salud y escoge la ciudad de Barcelona. Este viaje fue una excusa para entrevistarse con Espartero pues la Reina consciente de la popularidad del Duque de la Victoria y segura de contar con su fidelidad absoluta le ofrece la presidencia del

25 Pedro GÓMEZ APARICIO, *Historia del periodismo español*, cit., p. 272.

gobierno para mantener la armonía entre las distintas fuerzas políticas. Espartero acepta con la condición de que la Regente no sancione la Ley de Ayuntamientos que, inspirada en los criterios centralizadores de los moderados doctrinarios, había sido propuesta por el gabinete Pérez de Castro y aprobada por las Cortes. Este conflicto entre la Corona y Espartero alienta al movimiento juntista de signo progresista que estalló el 1 de septiembre de 1840. De resultas de estos sucesos María Cristina renuncia la Regencia, quedando instalado un ministerio-regencia, presidido por el caudillo progresista.

En medio de este confuso panorama político Fray Gerundio escribe una capillada contra las actas de elecciones aprobadas por el Gobierno algunas tan grandes como «ruedas de molino». En ella presenta a los ministros admitiendo actas que son de por sí injustas y que Fray Gerundio considera inconstitucionales. Esta capillada se acompaña de una ilustración, por la cual fue detenido el editor del semanario.

El último altercado de «Fray Gerundio» con la prensa está relacionado con su propia publicación. Desgraciadamente significa el fin del semanario y surge a raíz del comentario que sobre el General Prim hizo en la capillada del 20 de julio de 1841.

Poco a poco Modesto Lafuente llegó a ser un escritor molesto, envidiado y hasta peligroso, porque la ridiculización y las burlas que hacía de los representantes del gobierno en sus páginas no ayudaban en nada a popularizar los planes políticos que se intentaban promover. También es verdad que nos los obstaculizaba, pero sin duda representaban un ataque ridículo que incomodaba.

El coronel Prim, en el año en el que tiene lugar este altercado, cuenta con 26 años, ha tomado parte en 35 acciones militares, conseguido todos los grados en el campo de batalla y su nombre era sinónimo de valor. Militó en el bando liberal progresista al lado de Mendizábal y Calatrava y, como mencionamos anteriormente, en 1841 se presentó a diputado por la provincia de Tarragona por la que obtuvo un escaño.

La burla de la que tomó gran ofensa el coronel Prim se publicó precisamente el 20 de julio de 1841. Fray Gerundio le pide a Tirabeque que al compás del *Sacris solemnis*²⁶ le ayude a inventar una nueva letra. Sólo

26 El *sacris solemniis* fue compuesto por Santo Tomás de Aquino y se utiliza para acompañar el paso en corpus Christi. En sus versos se anuncia el sacrificio a favor de los pobres y más desfavorecidos:

«Oh que cosa tan maravillosa!

le pide que utilice el estribillo del himno que dice, *Recedant vétera, nova sint omnia*, que Fray Gerundio traduce libremente por «fuera lo antiguo sea todo nuevo». Se permite la licencia de añadir el verso «nada que existe debe quedar». El juego consiste en que Fray Gerundio cante algunas estrofas y Tirabeque repita el estribillo. En un discurso en el congreso Prim propuso la idea de suprimir a los prelados y arzobispados de la mísera pensión que recibían del gobierno,²⁷ defendiendo a los capitanes generales cuya asignación se regateaba. El comentario contra el general no se hizo esperar:

El patrimonio que nuestra reina
De sus abuelos tiene heredado
También es viejo, con él la tierra
Pido que demos sin vacilar.
Capellanías no haya ninguna,
Los que las tienen sin ordenarse
Deben perderlas: si no han podido,
Eso no cuenta, venga acá.

Coro

Fuera lo antiguo, todo sea nuevo,
Nada que existe debe quedar.
Recedant vétera, nova sint omnia.
(...)

Los arzobispos y otros prelados
¿qué los queremos? De nada sirven...
-¿te paras ya? – Señor, no solamente no me paro sino que me ha dejado ud.
hecho una estatua de cuerpo entero. Esto será una ponderación de ud. mi
amo, que no puedo yo creer que nadie haya propuesto semejante cosa. –
Delante de mí lo ha dicho en el sesión del día 17 el diputado Prim. –Señor,

Humildes y pobres serán alimentados,
Banquete de su Dios y Rey»

(*Enciclopedia Católica*, <http://ec.aciprensa.com/s/sacrissolemniis.htm>).

De ahí que la sátira de Fray Gerundio sea más mordaz. Se entiende que los arzobispos deben hacer el sacrificio y no los militares, a los que se les privaba de una asignación. Para Prim los arzobispos, «no sirven de nada», mientras que los militares sirven porque saben dejarse matar en beneficio de la Patria» (Juan LÓPEZ NÚÑEZ, *Triunfantes y olvidados*, Madrid, Imprentas Renacimiento, 1916, p. 278).

²⁷ Recordemos que ya desde León Fray Gerundio había expresado su malestar por las funestas consecuencias para el clero de la desamortización de Mendizábal y en esta capillada continuaba la defensa de los pocos privilegios que les quedaban a los canónigos.

se conoce que el tal Prim ó *Pringue* está mal con todo lo que huelga a *sacris*, sea *solénis* o no sea *solénis*. ¡Qué le hemos de hacer, hombre? Sigue, sigue andando, á ver si a esto lo llevas a mejor compás.

No hay disparate que de la boca
De algún filósofo no haya salido
No hay despropósito que en el Congreso
Prim no haya dicho y otros cual Prim.²⁸

La palabra a la que debemos prestar atención en estos versos es *Pringue*. Esa fue la razón de que exista un lance para restaurar el malherido honor propio de Don Juan Prim. Los versos de Fray Gerundio y las palabras de su lego surtieron en Prim un efecto exagerado, pues se sintió sinceramente ofendido y víctima del mayor escarnio público. Enseguida corrieron los rumores de que el General había abofeteado a Lafuente, y éste se apresuró a negarlo en el artículo titulado “Otro lance bofetonesco vel cuasi”, publicado en la capillada 251 del 21 de julio.

Como es sabido, las confrontaciones físicas relacionadas con insultos se remontan a la edad media, y aunque los duelos judiciares fueron abolidos en 1215, hay testigos de que todavía en el siglo XV se aceptaba el sistema para resolver algunos crímenes capitales. Existían códigos de duelo ya desde el siglo XV y en España el marqués de Cabriñana redactó en fecha tan tardía como de 1900, *Lances entre caballeros* y *Código del honor*,²⁹ porque reconocía que mientras no hubiera leyes que disminuyeran los duelos y los reglamentaran, éstos existirían y por lo tanto se hacía necesaria la publicación de un libro sobre cuestiones de honor.

Lafuente, que además de ser un caballero era un hombre con una sólida formación ilustrada, condenaba los duelos y por ello se negó a batirse con Prim que no dudó en mandarle los padrinos. Además comentó indignado en «Fray Gerundio» que una cuestión tan ridícula ocupara el interés de un grupo de senadores en las sesiones del Congreso. Hay que

28 Tomo XIV, Capillada 353, p. 237-238.

29 En palabras del Marqués, «Los anatemas lanzados por la Iglesia, las penas impuestas por las leyes, los tristes y sangrientos resultados de muchos lances célebres, las burlas y las sátiras de varios escritores, no han tenido la fuerza necesaria para desterrar el duelo entre nosotros. Éste se impone, desgraciadamente, por deficiencia de las sanciones penales para castigar a los que ofenden, y también por falta de cultura, de educación y de prudencia en muchos casos» (Julio URBINA Y CEBALLOS-ESCALERA, Marqués de CABRIÑANA, *Lances entre caballeros: este libro contiene una reseña histórica del duelo y un proyecto de bases para la redacción de un código del honor en España*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1900, p. 13).

reconocer que Lafuente pecó aquí de ingenuo. Las cuestiones de honor y las ofensas eran temas que no se podían tomar a la ligera, muy al contrario, según el código del honor del Marqués de Cabriñana, «toda acción u omisión que denote descortesía, burla o menosprecio hacia una persona o colectividad honrada, se considera ofensa».³⁰ Y como tal había que pedir reparación. Prim escribió a Lafuente para exigir una disculpa advirtiéndole, que de no hacerlo, «prescindiendo de que usted sea escritor y yo diputado, tendré el disgusto de exigirle [*sic*] otra clase de satisfacción propia de caballero; o escupirle a ud. a la cara en cualquier parte donde le encuentre».³¹ Lafuente tomó la amenaza muy a la ligera y recomendó a Prim que volviera a leer la capillada porque no salieron de su boca esas palabras sino que el responsable es Tirabeque, y que de todas formas la palabra “pringue” no es ningún insulto sino «una sustancia o jugo; yo no sé en qué se parezca uno a otro». Esta fue la única rectificación de Lafuente, quien añadía que

tengo por mejor que usted la trague que no el que se deshaga de ella por una tontería. Por una tontería, sí señor, porque parece imposible que un diputado de la nación se muestre tan puerilmente niño, que teniendo en la misma capillada cosas más hondas que me pudieran y deberían llamarle la atención, haya us. parado mientes en el despreciable e insignificante equívoco de Prim y Pringue puesto en boca de un lego, frecuente equivocador de Vocablos.³²

La paciencia de Prim no esperó más y éste le envió sus padrinos: Don Narciso Ametller y Cabrera, militar y diputado, y Espronceda, que por aquel entonces representaba a Almería en el Congreso. Lafuente simplemente se negó a batirse, primero porque consideraba una fruslería la ofensa de la que se sentía víctima Prim, a quien, además, imaginaba más diestro con las armas y sobre todo, porque Lafuente no consideraba que el honor se pudiera defender a tiros. Una idea que venía repitiendo en su semanario desde que apareció en León en 1837. De la misma opinión habían sido Jovellanos el siglo anterior, *El delincuente honrado* (1775) y Larra en sus artículos *El duelo* (1835) y *Los Barateros o El desafío y la pena de la muerte* (1836). Estas obras no se limitan a la crítica de la práctica de los duelos sino que evidencian la precaria efectividad del sistema judicial

³⁰ Marqués de CABRIÑANA, *op. cit.*, p. 267.

³¹ Tomo XIV, capillada 354, p. 261.

³² Tomo XIV, capillada 354, p. 262-263.

español y el anquilosamiento del código del honor en un siglo supuestamente de las luces. En palabras de Torcuato en *El delincuente honrado*, en cuestiones de honor «la opinión pública le da y la quita», y añade, «si alguien no admite un desafío es al instante tenido por cobarde». La sociedad es pues la que decide las cuestiones de honor con ideas vulgares y erróneas que se remontan al siglo de los godos.

Lafuente se negó a hablar más del asunto pero Prim no se avino a ello, y aquella misma noche en el teatro del Príncipe, al cual había asistido Lafuente para ver la comedia *El héroe por fuerza*, Prim, en el entre-acto, ocupó el asiento del periodista esperando que volviera. Unos amigos avisaron a Lafuente para que se marchara, pero a poco apareció Don Juan Prim, quien propinó a su adversario dos tremendos garrotazos, y a punto estuvo también de darle una estocada.

Lafuente considera este altercado una afrenta, más que a su persona y su honor, a la libertad de imprenta y a los principios políticos de la ilustración, y solicitó que la ley y las Cortes juzgaran aquel ataque de Prim. Pero los diputados no tuvieron en cuenta su solicitud y Lafuente quedó profundamente decepcionado de la actitud de aquellos a quienes estaba especialmente encomendada la defensa de las leyes. El 17 de agosto manifestó que «en vista del estado en que se hallaba la libertad de imprenta, y ante el espectáculo que contemplaba y le decía que el principio de la fuerza bruta había sido sancionado y admitido, considerándose sin las necesarias garantías para escribir, suspendía la publicación de *Fray Gerundio*».³³ López Núñez, en su libro *Triunfantes y olvidados*, cree que con este lance y la victoria de Prim se hace justicia ya que «aquellos que más zahirieron y molestaron a sus contemporáneos son los primeros que se lamentan cuando a ellos se les ofende o hiere con idénticas o parecidas armas».³⁴ Es decir, se adhiere este escritor al popular dicho español «donde las das las toman», censurando el comportamiento de Lafuente y escritores satíricos como él.

Por otro lado Juan Martínez Villergas, admirador de la obra de Lafuente, considera que la reacción exagerada de Prim, al que considera hombre de amabilidad delicada, «incapaz de odios y resentimientos»,³⁵ se

33 Juan LÓPEZ NÚÑEZ, *Triunfantes y olvidados*. Madrid, Imprentas Renacimiento, 1916, p. 288-289.

34 *Ibid.*, p. 291.

35 Juan MARTÍNEZ VILLERGAS, *Juicio crítico de los poetas españoles contemporáneos*, edición crítica de James A. Dunlop. Boston, University Press of America, 1995, p. 203.

debe a una conspiración fruto de la envidia de otros escritores satíricos interesados en la ruina de «Fray Gerundio». Miguel de los Santos Álvarez, defensor del duelo como salvaguardia del honor, ataca a Lafuente desde las páginas de «El pensamiento», «cuando éste rehusó batirse con Prim, amigo de Álvarez».³⁶ Lo cierto es que el efecto moral que produjo este altercado es, y coincidimos aquí con Villergas, sorprendente.

El periódico que antes gustaba tanto, empezó a decaer, no porque el redactor tuviese menos gracia, sino porque perdió casi todas las simpatías. El pueblo volvió la espalda al escritor, porque el pueblo, que no exige dotes literarias a los héroes, tiene el singular capricho de exigir hazañas heroicas a los escritores: por eso, sin duda, cesó aquel papel que su redactor había sostenido con admirable talento, tino y gracia [...].³⁷

Cuando el dos de enero de 1842 Fray Gerundio reapareció en el mundo periodístico ya no fue acogido con el éxito de antaño. La opinión pública, la sociedad, dudó de su honor como caballero y lo castigó como escritor.

He aquí por qué los románticos más visionarios llegaron pronto a una actitud de desencanto que en Lafuente se manifiesta en el plano literario y personal: en el primero, e inmediatamente después del altercado con Prim, escribió el libro *Viajes por Francia, Bélgica, Holanda y orillas del Rin*, una observación de las políticas y organizaciones sociales en países europeos que el escritor contrasta con la realidad española.³⁸ En el plano personal participó activamente en la política española desde el bando moderado presentándose a las elecciones de 1843 por el distrito de León.

Resulta asombroso, por no decir trágico, que un escritor como Lafuente admirado por todos, iniciador de una literatura de carácter social, preocupado por el progreso de la sociedad y defensor acérrimo de la libertad de imprenta sea castigado por no batirse contra el coronel en defensa de su honor. El gesto de prudencia que esto representaba se observó como un acto de cobardía y esa misma sociedad que le aclamaba le relegó, si no al olvido, sí a la indiferencia. Y en el fin, ni «gesto heroico en el campo de

36 Salvador GARCÍA CASTAÑEDA, *Miguel de los Santos Álvarez (1818-1892) Romanticismo y poesía*, Madrid, SGEL, 1979, p. 170.

37 Juan MARTÍNEZ VILLERGAS, *Juicio crítico de los poetas españoles contemporáneos*, cit., p. 203.

38 Posteriormente, redactó la monumental *Historia general de España* que le ocupó hasta el final de sus días. Sin duda una mirada hacia el pasado para entender el presente y anticipar las leyes de una sociedad más justa en el futuro

batalla» ni «retórico en las cortes»,³⁹ sino que los únicos vencedores en este lance son el desengaño, la decepción y la resignación, protagonistas por excelencia del periodo romántico español.

39 José Luís ARANGUREN, *Moral y Sociedad. Introducción a la moral social española del siglo XIX*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1974, p. 89.

Bibliografía

- María Dolores ALONSO CABEZA, «Costumbrismo y realismo social», *Revista de Literatura*. Madrid, 1982, p. 69-96.
- Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS (ed.), *Se hicieron literatos para ser políticos. Cultura y política en la España de Carlos IV y Fernando VII*, Cádiz, Biblioteca nueva, servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2004.
- José LuíS ARANGUREN, *Moral y Sociedad. Introducción a la moral social española del siglo XIX*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1974.
- Germán BLEIBERG, et al., *Diccionario de Historia de España*, Madrid, Alianza Editorial. 910, 2 ed., 3 Vols., 1979.
- Mònica FUERTES ARBOIX, *La sátira política en la primera mitad del siglo XIX: Fray Gerundio (1837-1842) de Modesto Lafuente*, Alicante, Universidad de Alicante, 2014.
- Salvador GARCÍA CASTAÑEDA, *Miguel de los Santos Álvarez (1818-1892) Romanticismo y poesía*, Madrid, SGEL, 1979.
- Pedro GÓMEZ APARICIO, *Historia del periodismo español, De la "Gaceta de Madrid" hasta el destronamiento de Isabel II*, Madrid, Editorial nacional, 1967.
- Enciclopedia Católica, <http://ec.aciprensa.com/s/sacrissolemniis.htm>
- Matthew HODGART, *Satire*, Hampshire, McGraw-Hill Book Company, 1969.
- Modesto LAFUENTE Y ZAMALLOA, «Fray Gerundio. Periódico satírico de política y costumbres», Madrid, Imprenta de Mellado, segunda edición, 15 volúmenes.
- Juan LÓPEZ NÚÑEZ, *Triunfantes y olvidados*, Madrid, Imprentas Renacimiento, 1916.
- Juan MARTÍNEZ VILLER GAS, *Juicio crítico de los poetas españoles contemporáneos*, Edición crítica de James A. Dunlop, Boston, University Press of America, 1995.
- , *Los espadachines*, Madrid, Imprenta de la Victoria, 1869.
- Ramón de MESONERO ROMANOS, *Memorias de un setentón*. Edición de José Escobar y Joaquín Álvarez Barrientos, Madrid, Editorial Castalia, 1994.
- Josep Francesc VALLS, *Prensa y burguesía en el XIX español*, Barcelona, Anthropos, 1988.
- Varios Autores. *Historia Social de España siglo XIX*, Madrid, Guadiana de Publicaciones, 1972.

Julio URBINA Y CEBALLOS-ESCALERA, Marqués de CABRIÑANA, *Lances entre caballeros: este libro contiene una reseña histórica del duelo y un proyecto de bases para la redacción de un código del honor en España*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1900.