

Giacomo Romano Davare

IL SECOLO DEL TEATRO
(Tra Innovazioni e Tradizione)

 EDIZIONI
HELICON

In copertina una scena da *Il Piccolo Eyolf di Ibsen*
(Piccolo Teatro delle Valli di Morbegno; Tetro Libero, Milano, 2006)
Nel retro di copertina una scena da *Il medico dei pazzi di Scarpetta*
(Piccolo Teatro delle Valli di Morbegno; auditorium Morbegno, 2022)

Vincitore per la Saggistica inedita
Premio La Ginestra di Firenze - 2022

© Copyright
Stampato in Italia / Printed in Italy
Tutti i diritti riservati

Edizioni Helicon s.a.s.
Sede legale: via Monte Cervino, 25 - 52100 Arezzo
Sede operativa: via Roma, 172 - 52014 Poppi (Ar)
Tel. / Fax 0575 520496
www.edizionihelicon.it
edizionihelicon@gmail.com

CAPITOLO PRIMO

OTTOCENTO SECOLO DI TRANSIZIONE

1.1 Lo stile Impero

Con la presa della Bastiglia del 1789, ha inizio il cosiddetto "secolo lungo", che avrà fine con l'inizio del primo conflitto mondiale, nel 1914.

A dispetto degli ideali repubblicani e libertari che ispirarono la rivoluzione francese, questo periodo sarà dominato dagli imperi europei che estesero la loro egemonia oltre i loro ambiti nazionali (in Europa, nel nuovo mondo e in Asia).

Del resto proprio la Francia, con l'avvento di Napoleone, aveva reclamato per sé un impero e uno spazio coloniale d'oltre mare che conserverà, in parte, anche dopo la caduta del Bonaparte.

Agli ideali illuministici della Rivoluzione francese, che avevano in un primo momento "giustificato" e auspicato l'espansionismo in nome di una fratellanza universale, che andava al di là degli stati, si sostituirà il patriottismo romantico che finirà per vedere nell'impero, inizialmente avversato, il coronamento della superiorità della propria patria.

Le corti di questi stati faranno a gara nel darsi uno <stile impero>. Il modello di riferimento sarà l'impero romano (tra l'altro fino al 1808 veniva designato, in area germanica, l'imperatore del Sacro Romano Impero).

1.2 Divisi dalla <politica>, ma uniti nel teatro

Lo <stile impero> si espresse specialmente nella musica e nel teatro. I regnanti fecero a gara per avvalersi dei maggiori artisti, molti dei quali ancora una volta italiani. Fu il caso, ad esempio, del musicista Paganini¹ e dello scultore-pittore Canova².

Nelle corti ci si divertiva anche a far <sfidare> i virtuosi della musica. L'imperatore austriaco Giuseppe I costrinse Maurizio Clementi (1752-1832), romano trasferitosi a Londra, virtuoso del pianoforte, ad esibirsi alla corte di Vienna in una sfida con Mozart³ (che fu giudicata alla pari). Altre clamorose sfide furono quelle ingaggiate da Paganini, con il francese Pierre Chérè Lafont (1797-1873), nel marzo 1816 e, due anni dopo, con il polacco Karol Lipiński (1790-1861). Il violinista italiano trionfò entrambe le volte. Notevole fu il <colpo di teatro>, escogitato da Napoleone. L'uomo che si era inventato imperatore, fece assurgere, per una pur breve stagione, il teatro ai valori etici dei giochi olimpici dell'antichità classica. La riuscita, più che all'abilità del despota francese, è da accreditare alla passione per il teatro nutrito da tutte le corti europee ormai soggiogate dallo stile <impero>, modellato dai reali austriaci.

L'evento fu celebrato il 27 settembre 1808 nella sala teatro di Erfurt (Germania orientale) dove la compagnia del Teatro Francese capitanata da François Talma (1763-1826) recitò *Cinna* di Corneille⁴. Fu tolto il coro⁵ per ottenere un <parterre de rois>, come lo chiamò Napoleone, che si assise in una delle due poltrone centrali, avendo al suo fianco lo zar Alessandro I°. Accanto a loro, su semplici sedie imbottite, i re di Sassonia, di Baviera, di

1 Niccolò Paganini; genovese (1782 – 1840).

2 Antonio Canova; veneto (1757 – 1822).

3 Wolfgang Amadeus Mozart; 1756-1791.

4 Pierre Corneille (1606 – 1684)

5 Spazio prospiciente il palco dove si sistema l'orchestra.

Wurttemberg e di Vestfalia, dietro, su normali sedili, i principi tedeschi. Nell'occasione Napoleone conobbe Johann Wolfgang Goethe (1749-1832), con il quale si accordò per trasferire la troupe francese e i suoi ospiti reali al teatro dello scrittore tedesco a Weimar. Goethe notò con ironia che i Francesi recitarono “*sotto il tetto bucato dalle loro cannonate*”. Paradossalmente, proprio in coincidenza con le guerre napoleoniche si registrò una frenetica attività artistica in tutta Europa.

Va precisato che pur non disdegnando gli effetti <celebrativi> e <dimostrativi> degli spettacoli, il teatro fu considerato da Napoleone uno strumento didattico e politico. L'8 giugno 1806, fece approvare un decreto che limitava i teatri parigini a dodici, distribuiti in modo uniforme in tutti i quartieri. Ben sedici teatri popolari vennero soppressi. Nel 1807 il numero di sale che potevano ospitare spettacoli venne ridotto ulteriormente a 4 grandi teatri (Théâtre-Français, l'Opéra, l'Opéra-Comique e all'Opéra-Comique), e quattro teatri secondari (Il Vaudeville, fondato nel 1792, il Variétés, fondato nel 1777, l'Ambigu-Comique, fondato nel 1769, e il Gaité, fondato nel 1760). Fissò personalmente i limiti del repertorio delle compagnie e nominò il conte di Rémusat⁶ sovrintendente del Teatro parigino. Napoleone cercò di influenzare anche il <mercato> teatrale italiano. A tale scopo, nel 1806, emanò un decreto che concedeva all'affermata attrice Raucourt (Marie Antoniette Saucerotte; 1756-1815) una sovvenzione per la direzione di due compagnie: una stabile con sede a Parma (Compagnia Stabile Francese) e l'altra itinerante sulle piazze di Milano (teatro della Canobiana), Torino (teatro Carignano), Venezia, Brescia, Bologna, Alessandria.

La Raucourt aveva il compito di propagandare la lingua francese e promuovere gli autori drammatici e i capolavori francesi in

6 Auguste-Laurent, conte di Rémusat (1762-1823),

Italia. L'operazione artistica ebbe scarso successo ma indirizzò il teatro italiano, come vedremo, verso la creazione di compagnie stabili e organizzate.

1.3 Lo stile Impero predilige la lirica e il ballo

Negli altri imperi europei, imperatori, zar, re e duchi, non nutrivano la vocazione didattico- sociale di Napoleone ma si preoccupavano principalmente dell'aspetto celebrativo dello sfarzo delle loro corti. Si adoperarono, pertanto, di dotare le loro capitali di teatri e compagnie di spettacolo. In questo contesto, il teatro di prosa ebbe spesso un ruolo secondario nel panorama di forme di spettacolo che privilegiavano il puro divertimento. Agli inizi del XIX secolo fu l'opera lirica a meglio incarnare lo <stile impero>. Vienna, Mosca, Parigi, nonostante la guerra in atto, divennero per imprese, artisti e compagnie un circuito redditizio per il teatro musicale. In questo periodo rimasero in auge i compositori italiani. Cimarosa⁷ era richiesto a Vienna, Pietroburgo, Dresda e Varsavia. Il tarantino Paisiello⁸, allievo del napoletano Durante, come ci informa Pietro Mioli “ *stette a lungo a S. Pietroburgo, vezzeggiato da Caterina II a suon di rubli, fu, poi, vivamente richiesto e ottenuto da Napoleone a Parigi ... che agiva come una calamita, grazie all'ufficialità, la pubblicità e l'accuratezza (artistico- strumentale) esecutiva che lusingava gli italiani*”⁹

Parigi divenne il fulcro del teatro lirico, anche per i lauti compensi che si percepivano nei teatri parigini dell'Opéra e dell'Odeon. In quanto alla musica, anche a Vienna continuava ad esser di moda la scuola italiana a cominciare dal bavarese d'adozione

7 Domenico Cimarosa , napoletano (1749 –1801)

8 Giovanni Gregorio Cataldo Paisiello, tarantino, ma di scuola musicale napoletana (1740 – 816)

9 Mioli, *Storia dell'opera lirica*, Newton Compton, Roma, 1994, pag. 38

bergamasca (e di scuola napoletana) Simon Mayer (1763-1845), da Ferdinando Paer (1771-1839) e da Antonio Salieri (1750-1825). Ma esaminiamo più dettagliatamente la situazione nelle principali corti europee.

➤ **Francia.** Bonaparte, nonostante la sua passione per la tragedia, appena eletto console aveva fatto allestire una sala di 200 posti al Malmaison che fu inaugurato con *La Serva padrone* del tarantino Giovanni Paisiello da poco giunto a Parigi. Con l'avvento della nuova imperatrice Maria Luisa d'Austria (1791-1847), la lirica divenne lo spettacolo d'elezione del regime. Non a caso il marchigiano Gaspare Spontini (1774-1851), che aveva studiato musica a Napoli, dopo appena un anno di attività operistica a Parigi, nel 1805, venne nominato <compositore privato di camera di S.M. l'imperatrice> e il parmigiano Ferdinando Paer, che era stato maestro di cappella della corte di Parma e Dresda, nel 1812, venne richiesto nella capitale francese per ricoprire la carica di direttore dell'Opera italiana di Parigi. Al fiorentino Cherubini¹⁰ venne affidata la direzione del conservatorio di Parigi, nonostante il musicista presentasse un'asciuttezza morale che, come nota Mioli, “ *Napoleone non riuscì mai a digerire*”. Nel 1808 gli artisti italiani si trasferirono al teatro dell'Odeon rinominato <Theatre de l'imperatrice> che venne successivamente chiuso dal 1818 al 1827. Ma nel 1828 gli artisti italiani ripresero le loro esibizioni, anche grazie al successo in tutta Europa delle opere del pesarese Gioacchino Rossini (1792-1868).

➤ **Inghilterra.** L'opera lirica pur mantenendo la sua sede principale nel <teatro lirico italiano>, nel XIX secolo era proposta in quasi tutti i teatri londinesi (si alternavano con spettacoli di prosa, varietà, e come vedremo, giochi di abilità ed equestri). A questi spettacoli, dal 1813, si aggiunse, con un cartellone stabile,

10 Luigi Maria Cherubini, fiorentino, (1760 –1842).

anche la stagione dei concerti musicali grazie alla fondazione da parte di Maurizio Clementi della <Royal Philharmonic society>.

➤ **Austria.** - Durante l'impero di Francesco I° di Lorena (1792-1835), con il venir meno del Sacro Romano Impero (1806), finì anche la tradizione dei <poeti cesarei> alla corte di Vienna (gli ultimi erano stati il laziale Giovan Battista Casti (1727-1803), il bellunese Caterino Mazzolà (1745-1803), il veneziano Giovanni Bertati (1735-1815), il livornese Giovanni De Gamera (1743-1803), tutti principalmente <librettisti> delle opere rappresentate al teatro lirico di corte. Profeta di questa involuzione era stato il già citato Casti con il libretto d'opera scritto per il veronese Antonio Salieri (1750-1825): *Prima la musica e poi la poesia*. Nell'opera il maestro considera il testo come una seccatura, commentando *"Eppur questi poeti sapendoli dirigere a modo mio, si protria forse ridurli ad esser buoni a qualche cosa. Basta sol che depor voglian la sciocca idea che tutto il mondo deggia far conto delle sue parole... e ci vuol altro, musica ci vuole"* Per il teatro di prosa (e non in esclusiva), la corte imperiale riservò il Burghertheater, mentre per la lirica fu disponibile dal 1801 il Theater an der Wien che si aggiunse al che si aggiunse al Karntnertortheater che nel 1763 era stato insignito dalla imperatrice Maria Teresa del titolo di Teatro Reale e Imperiale di Corte. Dagli inizi del 1800 vi si alterneranno opera lirica e balletti. Dal 1821 il teatro venne affidato all'impresario milanese Domenico Barbaia (1778-1841) che era già stato direttore del San Carlo di Napoli e qualche anno prima aveva assunto la direzione del Theater an der Wien (aggiungendovi qualche anno dopo anche la Scala di Milano). Barbaia creò un <circuito> di spettacoli musicali (Vienna, Venezia, Milano), che fu appannaggio dell'opera italiana grazie all'affermarsi di Rossini (1792-1868), del messinese Vincenzo Bellini (1801-1835), del bergamasco Gaetano Donizzetti (1797-1848) e di Giuseppe Verdi (1813-1901). Per la

stagione dei concerti, nel 1812, venne creata "La società degli amici della musica", che tutti gli anni reclutava i migliori solisti europei, affidati a direttori d'orchestra di prestigio (spesso italiani). Dal 1842 vi opererà stabilmente l' <orchestra filarmonica di Vienna>. Per ciò che riguarda il balletto, già alla fine del XVIII secolo era stato creato un corpo di ballo che venne affidato al napoletano Salvatore Viganò¹¹, quale <Maître de ballet> (diresse contemporaneamente il balletto della Scala di Milano). Ma la passione per il ballo e, soprattutto per il valzer (secondo i <canoni> stabiliti dal musicista slavo Jan Nepomuk Kummel, 1778-1837), indusse Giuseppe I ad isitutare il <ballo di corte> che nel 1835 affidò al viennese Johann Strauss (1804-1849). L'avvento del Valzer e la popolarità degli Strauss (padre e figlio) decretarono, nella seconda metà del secolo, l'avvento dell'operetta che spolperà nell'area danubiana e in Italia, soprattutto a Trieste.

➤ **Russia.** A Pietroburgo operavano tre compagnie: una per le commedie tedesche, una per quelle francesi e la terza per il teatro russo. La lirica rimase legata alla tradizione italiana anche se i musicisti erano ormai attratti da Parigi e da Vienna. E da queste due città, la corte russa ereditò la passione per il balletto e la danza. Tanto che lo zar nominò il coreografo francese Jules Perrot (1810 - 1892) Maître de Ballet a San Pietroburgo.

➤ **Danimarca.** Il Teatro reale di Copenaghen era stato costruito nel 1748 (poteva contenere 800 spettatori). Ma mancava una drammaturgia nazionale (i 12 attori costituenti la prima compagnia, mettevano in scena usualmente commedie francesi). In quanto alla lirica, i musicisti danesi non erano in grado di rivaleggiare con i grandi compositori italiani. Il teatro si indirizzò, pertanto, verso un genere più polare con spettacoli misti di recitazione, canto e danza. In uno di questi spettacoli, all'età di

¹¹ Salvatore Viganò, napoletano, figlio d'arte (1769 - 1821).

14 anni, esordì Hans Christian Andersen (1805- 1875) che sarebbe divenuto celebre in tutto il mondo con le sue favole. Vista la crescente passione per la danza, il re istituì, nel 1771, il Balletto Reale Danese che dal 1775 al 1816 fu diretto dal coreografo ballerino italiano Vincenzo Galeoti (1733-1816), considerato il padre del balletto danese.

➤ **Portogallo.** Il Teatro Sao Carlo di Lisbona fu costruito tra il 1792 e il 1795 da José da Costa Y Silva sulle rovine di un antico edificio distrutto dal terremoto del 1755. Il teatro venne progettato seguendo lo stile de La Scala di Milano e del teatro San Carlo di Napoli e vi si rappresentavano principalmente l' opera lirica e spettacoli di balletto classici (da novembre a giugno).

➤ **Spagna.** Nel XIX secolo furono ancora i musicisti italiani, in questo caso di estrazione napoletana, a monopolizzare il teatro lirico spagnolo. Con l'avvento di Carlo III di Borbone si creò un movimento anti italiano che riportò in auge il tipico spettacolo lirico spagnolo, *La Zarzuela*, che prevedeva una struttura fissa: numeri parlati, cantati, cori che si alternano con scene comiche che, generalmente, erano interpretate da una coppia. Abbondava anche il genere <travestito> e regionalista e i librettisti attingevano al costume e ai detti popolari.

Pur in un periodo di declino artistico, vanno segnalati:

- nella pittura: Francisco Goya (1746-1828) di vocazione romantica e popolare (ritrasse soggetti di vita contemporanea e scene di fucilazione di patrioti).

- nella drammaturgia: Duque de Rivas (1791-1865; *Don Alvaro o La forza del destino*, 1831) e Garcia Gutierrez (1813-1884; *El Trovador*, 1836 e *Simon Bocanegra*, 1843). A questi autori attingerà Verdi¹² per i libretti de *Il Trovatore*, 1853, *Simon Boccan-*

¹² Giuseppe Verdi, nato in una frazione di Busseto (PV) nel 1813, svolse la sua attività artistica prevalentemente a Milano, influenzandone anche la vita pubblica. Fu eletto deputato del regno e successivamente senatore. Ma

gra, 1857 e *La forza del destino* (la cui prima fu presentata al teatro Bolshoi Kamenny di San Pietroburgo nel 1862)

Emblema della crisi della prosa fu il Teatro de los Caños del Peral che nei primi anni del XIX secolo iniziò un lento declino che ne causò la chiusura. In questo contesto, le corti spagnole preferirono sponsorizzare la danza che aveva una lunga tradizione (gli intrattenimenti danzanti risalivano alle feste di corte dei califfi arabi che divennero, dopo l'avvento dei re cattolici, nel XVI secolo, vere e proprie danze di corte dalla struttura definita: sarabanda, ciaccona, pasacalle. Persino la curia proponeva danze liturgiche (los seises), tuttora eseguite nella Cattedrale di Siviglia. La tradizione spagnola esercitò una grande influenza su tutte le altre forme di danza. In particolare il bolero, che nel XIX secolo coinvolse tutte le più grandi ballerine europee. La passione per il ballo spagnolo contagiò anche i coreografi europei del tempo. Nacque così una tecnica specifica della danza spagnola che divenne popolare anche nelle regioni americane di dominazione spagnola.

1.4 Un imperatore regista

Abbiamo già visto, parlando dell'attore Talma, come il giovane Bonaparte frequentasse i circoli teatrali. Probabilmente, se il destino non gli avesse dischiuso la strada del potere militare e politico avrebbe fatto il regista teatrale. Già nella campagna d'Egitto volle una troupe d'attori al suo seguito, nel 1805 fece recitare gli attori del teatro Porte St. Martin al campo militare di Boulogne sur mère (sulle coste della Manica). Come Luigi XIV, in occasione di particolari ricorrenze, dispose l'ingresso libero per il popolo

tranne qualche apparizione non partecipò mai ai lavori parlamentari. Morì a Milano nel 1901.

agli spettacoli teatrali. Naturalmente il giovane console non disdegnava neanche le attrici. Ebbe tra le sue amanti Mademoiselle George (1787- 1867), che recitò nella compagnia di Talma e la cantante lirica Giuseppina Maria Camilla Grassini (1773 –1850) che poté ammirare alla Scala di Milano, il 4 giugno 1800 (poco prima della vittoria di Marengo).

Dal momento che ebbe il potere nelle proprie mani, Napoleone impose un controllo rigoroso delle compagnie e dei teatri.

Ma soprattutto fece del teatro e delle compagnie un emblema del regime, precursore di statisti e dittatori del XX secolo nell'utilizzo dei mezzi di comunicazione per la propaganda politica. Nella campagna di Germania "*la Comédie Française faceva parte delle <attrezzature belliche>*"¹³

Napoleone sceglieva di persona il repertorio delle compagnie cui commissionava gli spettacoli . La sua preferenza era per i classici antichi e per quelli francesi: "*Voglio solo tragedie, le nostre commedie non servirebbero a niente. Passato il Reno non le si capisce*".

Assistere a spettacoli teatrali era per Napoleone una consuetudine irrinunciabile. Nel 1811 costrinse la Comédie Française ad interrompere le repliche del *Maometh II* di Baour Lormian (1770-1854) nel loro teatro, per recarsi a recitare alle Tuileries (residenza dell'imperatrice che, incinta, non poteva spostarsi per andare a teatro) su di un palco allestito alla buona. In quell'occasione venne ancora alla luce la vena critica dell'imperatore. Il giorno dopo aver assistito alla recita convocò l'autore subissandolo di critiche: "*Il vostro Maometto è un imbecille che si è scioccamente invaghito di una smorfiosa che non vuol saperne di lui... solo Corbeille sapeva far parlare i re; ma voialtri poeti non capite niente...*". Bauor Lormian riscrisse il testo sui suggerimenti

13 Maria Fazio, *Talma primo divo*, Leonardo arte, Milano, 1999

di Napoleone, ma la tragedia non venne più messa in scena.

Nei quindici anni successivi al suo primo consolato, Napoleone vide ben 682 spettacoli teatrali (in media uno alla settimana). Le opere alle quali assistette furono 374, con particolare predilezione per le tragedie. Vide il *Cinna* di Corneille dodici volte.

Obbligò spesso gli attori a seguirlo nelle sue campagne militari. La sera, dopo il combattimento, usava cenare e trascorrere del tempo insieme a Talma. Lontano dalle battaglie, le sere le trascorrevva spesso con le attrici, anche se nelle sue memorie afferma che la sua unica amante sia stata la già citata signorina George. Secondo i cronisti dell'epoca non era sfuggita alle avances amorose dell'imperatore nemmeno Mademoiselle Mars (Anne-François-Hippolyte Boutet, 1779-1847), rivale di Mademoiselle George sulla scena parigina, rinomata per la sua bellezza, che esordì all'età di soli quattordici anni al Théâtre Feydeau.

Il suo approccio con il fenomeno teatrale fu, come si usa dire oggi, interattivo. Oltre che suggerire, spesso imporre, i propri punti di vista, dal teatro amava apprendere. Fu così con Talma. Da console aveva appreso dall'attore i rudimenti di dizione e talune posture <reali>. Ma divenuto imperatore, pretese spesso che cambiasse gli abiti di scena e correggesse i gesti nell'interpretazione di alcuni personaggi. Dopo aver assistito a *La Mort de Pompée*, ad esempio, rimproverò all'attore, che interpretava Cesare, di utilizzare troppo le braccia, in quanto gli uomini al potere sono più trattenuti nei loro movimenti perché "*sanno che un loro gesto è un ordine*." E lo ammonì di dare più importanza agli sguardi, "*Nella tua prima scena con Tolomeo, c'è una linea di pensiero il cui significato ti sfugge. Devi considerare che in quel momento, Cesare non è detto che pensi. È un generale romano non un giacobino*" ¹⁴

Talora impose agli autori di leggergli in anteprima la opere de-

14 Maria Fazio, *Talma primo divo*, Leonardo arte, Milano, 1999

stinate alle scene. Durante la lettura, effettuata da Talma, de *La Mort de Henri IV* di Legouvé¹⁵, fermò l'attore alla frase: <tremo, ho un oscuro presentimento>, e rivolgendosi all'autore lo ammonì: “mi auguro, signore, che cambierete questa espressione. Un re può tremare, egli è uomo come gli altri, ma non deve mai dirlo”¹⁶

Nei territori occupati si adoperò per ingraziarsi autori e musicisti cercando di indirizzarne la produzione poetica. Non gli riuscì in Germania con Goete, in Italia trovò terreno fertile con Vincenzo Monti (che per il suo servilismo fu disprezzato dal Foscolo) che mise in scena, nel 1801, al Teatro Patriottico, *Caio Gracco*, scritto a Parigi su suggerimento dell'Imperatore, avendo a modello l'omonimo testo di J. Chenier.

Nelle sue residenze fece spesso costruire sale teatrali. Per i festeggiamenti della sua incoronazione a imperatore, nel 1804, commissionò alla Comédie Française la rappresentazione del *Cirrus* di M.J. Chenier¹⁷. A Roma nel periodo napoleonico il teatro diventò addirittura, come ha scritto Luciano Mariti, “un dono della generosa nazione francese”.

Va sottolineato che Napoleone seguì di persona molte performance teatrali del Regno d'Italia. Come nel '97, a Padova, quando assistette alla prima de *Il matrimonio democratico* del locale commediografo Simone Sografi (1759-1818).

Da console fece ripristinare, nel 1803, il teatro del Palais Royale che divenne il Théâtre-Français, selezionandone personalmente il cast che affidò al suo amico Talma di cui condivideva la passione per Corneille e Racine, oltre all'entusiasmo per l'antichità classica. Nel 1810, la sera successiva alle nozze con Maria Luisa d'Austria, a Saint Cloude, Talma e la sua compagnia recitarono, alla presenza dei sovrani, *Ifigenia*. La settimana successiva fu-

15 Gabriel Marie Jean Baptiste Legouvé (1764 – 1812)

16 Maria Fazio, *Talma primo divo*, Leonardo arte, Milano, 1999

17 Marie-Joseph Blaise de Chénier, (1764-1811)

rono allestiti una serie di spettacoli tra cui *Il Cid* di Corneille e *l'Oreste* di Racine, nella sala teatro fatta costruire appositamente da Napoleone nel castello di Compiègne, dove la coppia regale si era ritirata. L'imperatore si occupò personalmente anche dell'organizzazione delle compagnie. Come abbiamo già accennato, durante i giorni dell'occupazione di Mosca, il 15 ottobre 1812, Napoleone firmò il decreto che fissava l'ordinamento amministrativo della Comédie française che prevedeva, tra l'altro, la diminuzione delle ferie per gli attori. Tolstoj immortalò quel momento nel suo *Guerra e Pace*.

Scandagliando più a fondo il fenomeno, si coglie, però, come lo <stile impero>, in Francia, non abbia favorito l'arte drammatica. Il pur fedelissimo Talma parlando di quegli anni raccontò: “*La platea era generalmente occupata da generali, senatori, consiglieri di Stato. Si riservavano i primi palchi ai principi e alle principesse della famiglia imperiale, ai principi stranieri, ai marescialli di Francia, e alle loro donne... Durante l'intervallo si servivano gelati e rinfreschi... Non si applaudiva più... Accadeva talvolta che l'Imperatore per testimoniare la sua soddisfazione facesse un leggero gesto con la mano... si levava allora se non un applauso, un mormorio lusinghiero...*”¹⁸

In Italia, nel 1803, al Teatro Patriottico, vennero negate a Ippolito Pindemonte (1753-1828), le repliche del suo *Cincinnato* perché considerato allusivo del dispotismo di Napoleone. Stessa sorte subirà, nel 1811, alla Scala di Milano, *l'Aiace* del Foscolo in quanto si individuava nel personaggio di Agamennone, tratteggiato come un tiranno, la figura di Napoleone.

Napoleone predilesse il genere tragico perché, come soleva ripetere, la “*Tragedia riscalda l'anima ed eleva il cuore, può e deve creare eroi.*”

18 Mara Fazio, *Talma primo divo*, op. cit., pag. 184

Sicuramente la <regia> di Napoleone fu produttiva per ciò che riguarda l'organizzazione generale del teatro (di prosa e lirico) e per la ripresa dei classici. Ma non si può sottacere che nel periodo consolare e imperiale di Napoleone la polizia svolse un ruolo di intransigente censura. Il successo de *I Templari*, recitato da Talma e la George, non dispiacque a Napoleone che si affrettò, però, a scrivere al ministro Fouché: “*mi pare che la tragedia indirizzi gli animi su quel punto della storia francese. Questo va bene, ma non credo sia opportuno far recitare pièce i cui soggetti siano tratti da tempi troppo vicini a noi.*” Cadde sotto la censura, tra gli altri, il marchese de Sade che stava mettendo in scena un suo dramma.

CAPITOLO SECONDO

II TEATRO DEL RISORGIMENTO

2.1 La drammaturgia risorgimentale

Nel primo ventennio del XIX secolo, affievolitosi l'impulso <giacobino> e ancora lontana dagli influssi romantici del teatro tedesco, sul piano artistico l'Italia si incanalò verso il <neo classicismo>. Felice Bellotti (1786-858) pubblicò nel 1818 la traduzione di tutte le opere di Sofocle e, a partire dal 1814 Michele Leoni (1776-1858) pubblicò le traduzioni delle opere di Shakespeare.

Sul piano politico, caduto Napoleone, l'Italia del nord tornò sotto l'influenza austriaca. Fece impressione la cattura e la successiva prigionia allo Spielberg del giovane drammaturgo Silvio Pellico (1789-1854), che aveva ottenuto un clamoroso successo con il dramma storico *Francesca da Rimini*, presentato il 18 agosto 1815 al Teatro Re di Milano, grazie alla magistrale interpretazione di Carlotta Marchionni (1796-1861). L'attrice ebbe una contrastata relazione amorosa con lo scrittore Ludovico Di Breme (1780-1820) del quale interpretò, al Carignano di Torino, *l'Ida e l'Ernestina*. La loro vicenda fece scalpore perché il Di Breme aveva ricevuto gli ordini sacerdotali.

Pellico richiamandosi alla tradizione dantesca dell' “*Amor che a nullo amato amar perdona...*”, nella *Francesca da Rimini* descrive l'amore di Paolo e Francesca come un sentimento puro, spirituale e non come un'attrazione fisica fatalmente irrefrenabile. La tensione del dramma è, infatti, alimentato dalla lotta strenua dei due giovani contro le insidie del peccato. Il