

---

## «The Open Theatre of the World»: la rivoluzione francese sulle scene inglesi

**Claudia Corti**

---



**Edizione digitale**

URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/28572>

DOI: 10.4000/studifrancesi.28572

ISSN: 2421-5856

**Editore**

Rosenberg & Sellier

**Edizione cartacea**

Data di pubblicazione: 1 décembre 2006

Paginazione: 340-350

ISSN: 0039-2944

**Notizia bibliografica digitale**

Claudia Corti, « «The Open Theatre of the World»: la rivoluzione francese sulle scene inglesi », *Studi Francesi* [Online], 149 | 2006, online dal 30 novembre 2015, consultato il 08 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/28572> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.28572>

---



Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

## «*The Open Theatre of the World*»: *la rivoluzione francese sulle scene inglesi*

Il 1 gennaio del 1792, il primo numero del settimanale «*The French Senator*» rivolge il tradizionale *address* al pubblico dichiarando lo scopo della pubblicazione: tenere continui contatti con gli eventi che accadono oltre Manica, e riferirne in tempo reale, insieme con la traduzione delle delibere dell'Assemblea Nazionale e dei generici affari di stato. Il titolo del periodico, e la scelta tematica, danno misura adeguata della fortissima incidenza che la rivoluzione francese ha nella società inglese di fine secolo, e che per l'appunto il «*French Senator*» sintetizza nei seguenti efficaci termini:

Under whatever point of view the late Revolution in France be considered – whether with the Advocates for Monarchy we regard it as the hasty and inconsiderate abolition of a settled system which, with all its vices and defects, has stood the test of ages, and enabled the nation, at different periods, to attain the highest pinnacle of glory; or, with the Friends to a more Democratic Form of Government, as the erection of Liberty's glorious standard on the prostrate banners of Despotism; it equally exhibits a most prominent feature in the annals of the age, and stands marked as an event unparalleled in history, and pregnant with the most important consequences. Hence it has excited the attention of all the kingdoms of Europe; but more particularly of this country, where it has experienced the most brilliant and ample discussion, that genius and labour could afford<sup>1</sup>.

Dunque, in qualunque modo si consideri la rivoluzione – vuoi dal punto di vista conservatore, vuoi dal punto di vista giacobino – essa è comunque l'evento cardine della modernità, che in Inghilterra, forse più che altrove in Europa, ha provocato un epocale sconvolgimento: di idee, emozioni, gusti, prospettive e valori. Niente di più plausibile, allora, che «la più brillante e ampia discussione» tra gente geniale (di cui si vanta il settimanale inglese) trovi una concretizzazione, oltre che sulle riviste politiche specializzate, nel luogo ove il dibattito di idee può per istituzione ed eccellenza costituirsi, ovvero il palcoscenico sede di incontro/confronto/scontro di passioni e pensieri. Tanto più in Inghilterra, dove da sempre il teatro ha funzionato egregiamente in una cultura dove lo spettacolo (nella doppia valenza di ostensione e ricezione, attori e pubblico) è componente di base del meccanismo sociale. E non sarà certo per caso che i due versanti opposti della polemica politica contro o a favore della rivoluzione francese evocati dal «*French Senator*», e aventi prestigiosi referenti, rispettivamente, in Edmund Burke (versante monarchico-conservatore) e Thomas Paine (versante repubblicano-liberale) ricorrano entrambi a un significativo linguaggio teatrale e metateatrale. La rivoluzione francese, per entrambi, si è configurata come un “dramma”, e come “attori” i suoi protagonisti. Secondo Burke, i membri dell'Assemblea Nazionale francese sono commedianti gaglioffi che cercano di catturare l'interesse di una platea tanto pezzente quanto tumultuosa e pericolosa:

They act like the comedians of a fair before a riotous audience; they act amidst the tumultuous cries of a mixed mob of ferocious men, and of women lost to shame, who, ac-

(1) «*The French Senator*», I (1792), p. ii.

ording to their insolent fancies, direct, control, applaud, explode them. [...] As they have inverted order in all things, the gallery is in the place of the house<sup>2</sup>.

Anche Paine rappresenta gli avvenimenti rivoluzionari francesi in termini teatrali, ma ovviamente con significato opposto a quello del suo antagonista. Paine pensa al valore intrinseco della rivoluzione come a un “teatro aperto del mondo”, un teatro cioè in cui il pubblico non è più subordinato alla recita, ma diviene bensì parte integrante della rappresentazione. Dove vengono aboliti gli oggetti scenici simbolici della religione e del rango, della “frode e del mistero”. Dove tutto, sia nel bene sia nel male, è comprensibile, dunque compreso da tutti. E il governo repubblicano partorito dalla rivoluzione non è meno teatrale della rivoluzione stessa:

Like the nation itself, it possesses a perpetual stamina, as well of body as of mind, and presents itself on the open theatre of the world in a fair and manly manner. Whatever are its excellencies or defects, they are visible to all. It exists not by fraud or mystery; it deals not in cant and sophistry; but inspires language that, passing from heart to heart, is felt and understood<sup>3</sup>.

Se tali sono i termini stilistici in cui viene recepita in Inghilterra la rivoluzione francese, non c'è di che stupirsi quando constatiamo come gli attenti impresari britannici seppero individuarne subito la forza umanamente dinamica e spettacolarmente proficua. Come ci ricorda l'attore, drammaturgo e impresario egli stesso, Frederick Reynolds, nelle sue memorie:

The French Revolution had for some time excited the public attention in a considerable degree. The loyalist saw the revolution in one light, the democrat in another; and even the theatrical manager had also his view of the subject. The *Bastille* must bring money; that's the settled point; and a piece of that name must be written<sup>4</sup>.

Ma anche prima della presa della Bastiglia, con gli intellettuali inglesi che facevano la spola tra Londra e Parigi, gli ideali informatori della nuova temperie antiaristocratica e repubblicana avevano trovato vari modi di trapassare la Manica. Tant'è che il testo drammatico che di fatto dà il via in Francia almeno alla messa in discussione dei privilegi dell'*ancien régime*, ovvero *Le Mariage de Figaro*, ovvero *La Folle journée* di Beaumarchais, viene portato sulle scene inglesi nel 1785, a pochi mesi dalla sua produzione parigina, iniziando anch'esso di fatto il fenomeno teatrale inglese influenzato dalla rivoluzione. Thomas Holcroft (in seguito condannato per attacco alla costituzione inglese e tradimento per assistenza al nemico, durante la guerra contro la Francia repubblicana) riesce a fare rappresentare al *Covent Garden* la propria traduzione e adattamento della *pièce* di Beaumarchais (bandita per un bel po' dalle scene francesi), con il titolo di *The Follies of a Day*. Nell'*Advertisement* lamenta gli infiniti ostacoli incontrati nel reperimento del testo, l'impossibilità di procurarsene una copia, ragion per cui dichiara che la sua scrittura è una trascrizione fatta a memoria<sup>5</sup>. Un *escamotage* furbetto che gli consente poi di sostenere come il dramma inglese sia

(2) E. BURKE, *The French Revolution*, in *The Writings and Speeches of Edmund Burke*, a cura di L.G. Mitchell, Oxford, Oxford University Press, 1989, vol. VIII, p. 119.

(3) T. PAINE, *Writings and Speeches*, a cura di M.D. Conway, London, Putman, 1894-6, vol. II, p. 426.

(4) *The Life and Times of Frederick Reynolds*.

*Written by Himself*, London, Henry Coburn, 1826, vol. I, p. 126.

(5) *The Follies of a Day; or, the Marriage of Figaro*. A Comedy as it is now performing at the THEATRE-ROYAL, COVENTGARDEN. From the French of M. de Beaumarchais. By Thomas Holcroft, London, G.G.J. and J. Robinson, 1785, p. v.

fondamentalmente (quasi) tutta farina del suo sacco: «I furnished the Plot, Incidents, Entrances, and Exits, and gave some other occasional Hints»<sup>6</sup>. Per essere accettato dal direttore del *Covent Garden*, Holcroft è costretto a tagliare molte battute troppo scopertamente antiaristocratiche, indicate espressamente nel testo a stampa («The Passages put between inverted Commas are omitted in the Representation»), sicché l'adattamento perde alquanto della sua portata libertaria. Ma segnò comunque un caso, con cui dovette fare i conti, da allora in poi, il teatro reale, ovvero teatro patentato, fornito di licenza regale.

È un fatto ampiamente documentato che i drammi inglesi, sia influenzati, sia tanto più se direttamente ispirati dagli eventi della rivoluzione francese, trovarono difficile spazio nei teatri finanziati e controllati dalla corte, i teatri “legittimi” o appunto “patentati”. Per poter rappresentare drammi rivoluzionari, i drammaturghi inglesi avevano una doppia alternativa. Se insistevano – per ovvi motivi commerciali – a tentare la produzione nei grandi teatri reali, *Covent Garden* e *Drury Lane*, con la possibilità di *Haymarket* nella stagione estiva, dovevano per forza mascherare la trama e distanziare in altri tempi e altri luoghi la nascosta tematica; ma anche in questo caso il vigilante *Licensor of Plays* imponeva in genere ulteriori tagli, spostamenti e camuffamenti. Altrimenti, drammi sulla rivoluzione si potevano rappresentare nei cosiddetti “teatri minori”, quelli che sfuggivano al controllo regale (espresso attraverso il Lord Chamberlain) perché destinati istituzionalmente alla messa in scena dei generi teatrali cosiddetti “illegittimi”, ossia né tragedie né commedie, ma pantomime, burlette, arlecchinate, melodrammi, ippodrammi, monodrammi, e quant'altro ancora, purché rigorosamente recitato in poesia, essendo la prosa riservata agli *spoken dramas* in cinque atti dei teatri maggiori.

Per l'appunto in un teatro “minore”, il *Royal Circus*, viene messo in scena, il 5 agosto 1789, il primo dramma inglese dichiaratamente motivato dalla rivoluzione; anzi, dal suo evento più simbolicamente marcato. *The Bastille, or, The Triumph of Liberty* di John Dent, era stato rifiutato dal *Covent Garden*, molto cauto ormai nella programmazione dopo tutte le complicazioni politiche promosse dal *Follies of a Day*. Questa produzione rappresenta una piccola rivincita da parte dell'impresario John Palmer, che due anni prima aveva sfidato le due *Patent Houses* del *West End*, aprendo un teatro nell'*East End* per il quale era riuscito a ottenere la licenza; ne era seguita una serie di azioni legali, alla fine delle quali il *Palmer Theatre* aveva dovuto comunque chiudere i battenti. Palmer si fa allora dare da Dent il manoscritto del *Bastille*, gli chiede di adattarlo al genere burletta, decide di assumere lui stesso il ruolo del protagonista, e riesce a farlo rappresentare in un teatro minore, dovendo tuttavia pagare una multa per aver recitato in prosa l'ultimo monologo<sup>7</sup>. Ne valeva ben la pena, visto lo straordinario successo che riscosse immediatamente la burletta, registrando (e incassando di conseguenza) ottanta repliche. L'imprevista e inusitata fortuna della piccola *pièce* fu tanto dirompente da creare immediatamente un nuovo, originale sottogenere, nell'ambito dei generi minori, un sottogenere intelligentemente bilanciato tra il melodramma e il dramma gotico. Vi troviamo un'eroina, promessa a un ribelle anarcoide che ha deciso di indirizzare la generale protesta del popolo parigino espressamente contro i carnefici della Bastiglia, torturatori del futuro suocero. C'è l'attacco alla fortezza, la rappresentazione dei lugubri sotterranei della medesima, l'ostensione

(6) *Ibid.*

(7) Cfr. *The Memoirs of Jacob De Castro, Comedian, etc.*, a cura di R. Humphreys, London, Sherwood & Jones & Co., 1824, pp. 122-5; E.W.

BRAYLEY, *Historical and Descriptive Accounts of the Theatres in London*, London, J. Taylor, 1826, pp. 71-72.

spettacolare degli orrendi strumenti di tortura, ivi compresa la micidiale maschera di ferro; ma c'è soprattutto l'evidenziazione, per contrasto, non solo ideologico ma anche fisico-ottico tramite la tecnica scenografica dei trasparenti<sup>8</sup>, della vittoria delle Libertà individuali sul Dispotismo autocratico:

France quits her chains, emerges from her darkness, and is warmed to animation by the bright beams of the *Sun of Liberty*. With minds enlightened, and with hearts sincere, we have long groaned in bondage, and been treated with ignominy. Brave in character, generous in disposition, magnanimous in exertion, we have yet been SLAVES; but even then were PATRIOTS. The patriotism of France is no longer *prejudice*, it is now founded on reason, it is now fixed on truth<sup>9</sup>.

Questo pezzo determina le coordinate tematiche e stilistiche di un genere teatrale tipicamente *British*, anche nella correlazione ideologica che instaura tra la faticosa conquista della libertà in Francia (per la quale c'è voluto un cruento e dunque ansiogeno assalto popolare alla Bastiglia!) e, per contro, l'innata, consolidata e dunque tranquilla tenacia nel rispetto delle libertà civili in terra d'Albione. E non sarà solo per raggirare la censura del *Licenser* che praticamente tutti i drammi sulla rivoluzione francese finiranno sempre, in qualche modo, per glorificare l'asestata cultura liberale britannica, che non ha mai dovuto versare una goccia di sangue per procurarsi, o garantirsi, i tanto conclamati "diritti dell'uomo". In Inghilterra da sempre attivi, in Francia sì dolorosamente e insieme euforicamente acquisiti, ma indicati, e pragmaticamente *resi disponibili*, da una luminosa Britannia che entra direttamente in scena, incaricandosi di ammaliare i già suggestionati spettatori londinesi:

From Britannia you caught the Patriot flame,  
On Britain's plan then build your future fame!  
*The Statue of Liberty trampling on the Figure of Despotism is seen to ascend.*

Segue un coro generale, che conclude il dramma in questi significativi termini;

Hail! Britannia, 'tis to thee,  
We owe our liberty;  
Ev'ry clime, and ev'ry zone  
Ever must thy impulse own.  
May you ever hold controul,  
And bless us from pole to pole<sup>10</sup>.

L'audacia di Palmer, corroborata dalla frequenza del pubblico allo spettacolo da lui prodotto, deve evidentemente avere funzionato. Perché a distanza di pochi giorni, il 17 agosto del medesimo fatidico 1789, lo *Astley Theatre* (quello famosissimo per i suoi controversi, ma applauditissimi ippodrammi) mette in scena un'altra burletta,

(8) I "trasparenti", grande novità scenografica settecentesca, sono particolari scenici dipinti su entrambe le facce di un supporto di vetro, carta o garza, permeabile alla luce tramite apposite vernici. Lo spostamento della fonte di luminosità tra il davanti e il retro del quadro produceva sovrapposizione di immagini, alternando effetti di visibile/invisibile, facendo apparire o sparire

dettagli. Cfr., per questa tecnica pittorica e scenografica, S. BORDINI, *Parole e pennellate: Libri di modelli per il paesaggio*, in *Poesia come pittura nel Romanticismo inglese*, a cura di C. Corti e M.G. Messina, Napoli, Liguori, 2004, pp. 149-156.

(9) J. DENT, *The Bastille, or, The Triumph of Liberty*, London, John More, 1789, p. 22.

(10) *Ivi*, pp. 23-24.

intitolata *Paris in an Uproar; or, the Destruction of the Bastille*<sup>11</sup>. L'*advertisement to the public* riprodotto nel *playbill* lo reclamizza come «one of the grandest and most extraordinary Entertainments that ever appeared, Grounded on authentic Facts». Più che per i suoi intrinseci pregi drammaturgici, di questo pezzo si può ancora parlare perché ispirò un *lampoon* satirico variamente riprodotto (fig. 1), che è comunque l'unica testimonianza iconografico-teatrale che ci rimane di questa *performance*. La scena riprodotta nel libello satirico pare una diretta riproposizione del tema *clou* della commedia, ovvero l'assalto alla Bastiglia da parte di un gruppo di inferociti popolani impugnanti lo *standard of liberty*, contrastati da sbeffeggianti e blasfeme guardie di sua maestà. L'illustrazione ci fa capire che lo spettacolo era sostanzialmente una pantomima *not spoken*; infatti i personaggi mostrano degli *speech banners*, cioè cartelloni con sopra scritte le battute. L'effetto è di una riduzione della carica di violenza delle battute stesse, che non essendo pronunciate hanno di certo un impatto emotivo minore, baipassando così gli ostacoli della censura. La quale lasciò passare anche un'azzecata trovata scenografica dell'impresario Philip Astley (indicata nella locandina), la collocazione sul palcoscenico di teste di cera, prodotte dalla famosa M<sup>me</sup> Tussaud, di vittime notabili della rivoluzione.

A distanza di pochi giorni, il 31 di agosto, anche il *Sadler's Wells* (un altro attivissimo teatro minore) propone il suo dramma rivoluzionario, denominato *Bastille entertainment*, e fornito di un titolo trasparentemente giacobino: *Gallic Freedom; or, Vive la Liberté*. Di questo dramma non ci è rimasto nemmeno il *playbill*, ma solo una sinossi delle azioni. L'annuncio dello spettacolo sul «Times» lo descrive come un *double bill* insieme con la pantomima *Britannia's Relief*, la processione del popolo londinese alla cattedrale di St. Paul, in ringraziamento per una (momentanea) guarigione di re Giorgio III dai suoi deliri mentali.

È importante notare che tutti e tre questi drammi illegittimi fanno dell'attacco alla Bastiglia il centro semantico e spettacolare. In *The Bastille*, la fortezza «is seen attacked, when Bombs are thrown into it for a considerable Time; a Breach then is made, and entered; after this the Scene changes to an inside View of the Bastille»<sup>12</sup>. L'annuncio sulla stampa di *Paris in Uproar* informava il pubblico che avrebbe visto «an External Perspective View of the Bastille, the Draw-Bridge, the Fosse, etc., shewing the Manner of storming and taking the Bastille, by the Military and Citizens»<sup>13</sup>. La sinossi di *Gallic Freedom* elenca: «The Cannonade and general Attack... The Skirmish with the Garde Criminelle... The actual Descent of the Soldiers and Citizens by Torch Light, into the subterranean dungeons... And the plundering and final Demolition of the Bastille by an exasperated Populace»<sup>14</sup>. Le implicazioni politiche della caduta della fortezza più simbolicamente marcata dell'Occidente moderno, erano indubbiamente enfatizzate dal fatto che le rappresentazioni si svolgessero negli spazi dei teatri minori, strutturati come circhi o arene, ampi spazi dinamici in cui le grandi masse dei «popolani» potevano muoversi sfruttando a pieno la tridimensionalità<sup>15</sup>. E così doveva risultare facile trarre analogie tra le azioni della folla nell'arena e le dinamiche del popolino nelle strade.

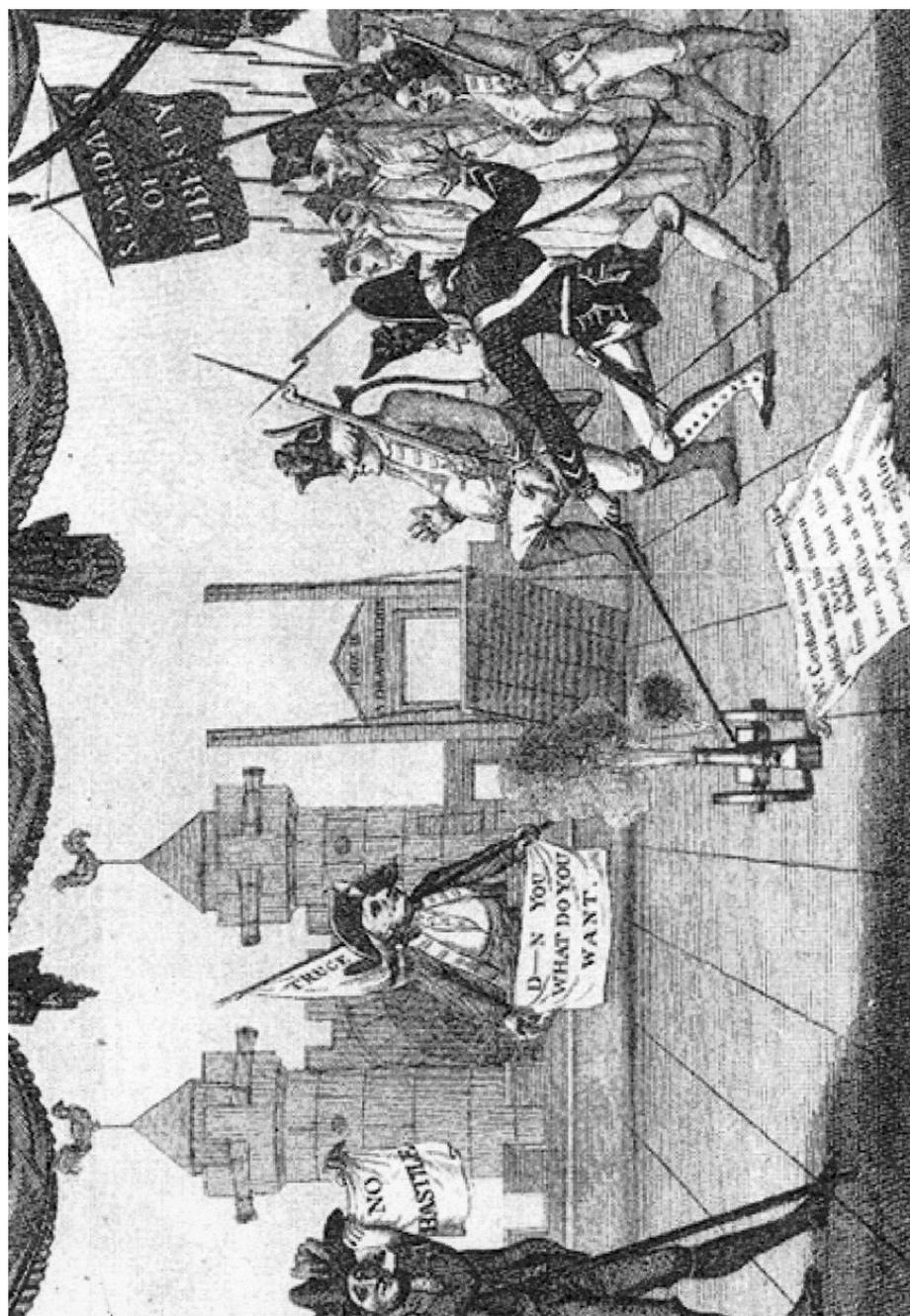
(11) Di cui non abbiamo né testo scritto né, purtroppo, testimonianze della ricezione nei resoconti giornalistici. Per fortuna possiamo consultare il *playbill* (locandina e programma di scena) nella *Collection of Playbills 1768-1835* della British Library e nella *Stone Collection* del London Theatre Museum.

(12) *The Bastille*, p. 12.

(13) «The Public Advertiser» (17 agosto 1789).

(14) Questa sinossi è riportata in D. ARUNDELL, *The Story of Sadler's Wells 1683-1964*, London, Hamilton, 1965, pp. 44-45.

(15) Cfr. M. MEISEL, *Realizations: Narrative, Pictorial and Theatrical Arts in Nineteenth-Century England*, Princeton, Princeton U. P., 1983, p. 214.



È stato giustamente osservato che questi *entertainments* sulla Bastiglia avevano il potenziale di sovvertire la politica dei teatri patentati, riformulando la teatralità in termini di contesa tra il popolo e la monarchia, e stravolgendo il *decorum* dello spettacolo nella mobilitazione della folla<sup>16</sup>. Che di questo potenziale rischio fossero consapevoli gli impresari dei teatri minori, lo dimostra la constatazione di una tendenza a riaffermare i valori della spettacolarità patriottica nella cornice formale dei drammi rivoluzionari. Abbiamo visto che al *Royal Circus* lo spettacolo si concludeva con l'entrata in scena di un'attrice come Britannia, accompagnata dai ritratti in trasparenza di re Giorgio e della regina Carlotta. Parallelamente, l'impresario del *Sadler's Wells* intende contenere il potenziale sovversivo di *Gallic Freedom* collegandolo alla pantomima di *Britannia's Relief*. Secondo l'*Advertisement*, la processione londinese doveva indicare «a striking picture of national happiness, when contrasted with the present situation of our neighbours in the continent»<sup>17</sup>. La processione era l'evidente rappresentazione della cerimonia della regalità, della centralità dei valori monarchici inglesi nell'ordine sociale della nazione, mentre il dramma sulla rivoluzione francese era imitazione di un sommovimento politico, che alla fin fine avrebbe potuto minacciare l'autorità di *tutti* i sovrani del mondo civile.

Ma nel frattempo, che cosa succede nei *Theatres Royal*, controllati direttamente dal Lord Chamberlain, emanazione della corte, e sottoposti all'autorizzazione formale di produzione da parte del *Licensor of Plays*? La censura limita fortemente la possibilità di mettere in scena la rivoluzione, perché il re preferisce evitare di offendere la monarchia francese<sup>18</sup> e inoltre gli impresari temono che non tutta l'opinione pubblica sia a favore della rivolta parigina<sup>19</sup>, ragioni per cui – come ho già anticipato – gli autori sono invitati dagli impresari a nascondere i riferimenti alla situazione francese spostando nello spazio e allontanando nel tempo le storie rappresentate.

Al *Drury Lane*, per esempio, viene messa in scena una *ballad opera* di John St. John, intitolata *The Island of St Marguerite*, che debutta il 13 novembre 1789. La rivolta parigina viene dislocata nell'insurrezione che divampa in una isoletta vicino a Cannes, dove una folla inferocita attacca la cittadella del governatore, per liberare un prigioniero incatenato e costretto nella maschera di ferro. Il tema è molto simile a quello della burletta di John Dent, ma la tecnica di camuffamento e di distanziamento spaziotemporale lo rende accettabile al *Licensor*, il temutissimo John Larpent, che impugna le cesoie solo per tagliare un riferimento troppo diretto ai «Diritti dell'Uomo»: i versi del coro «Generous Hearts Assert your Freedom | Vindicate the Rights of Men», che festeggiano la liberazione dell'eroe prigioniero, vengono tagliati, e l'impresario, Richard Sheridan, li sostituisce con questi, giudicati più inoffensivi: «Then Join the Chorus, Lads rejoyce | The Day is all our own | Hark to the Call. 'Tis Freedom's Voice | And Liberty we'll Crown»<sup>20</sup>.

Al teatro reale rivale, il *Covent Garden* diretto da Thomas Harris, un altro dramma rivoluzionario subisce, oltre al distanziamento cronologico e logistico, un vero e proprio rifacimento. Il drammaturgo Frederick Reynolds, entusiasta della rivoluzione francese e convinto della sua spendibilità a teatro, propone alla direzione un suo

(16) Cfr. G. RUSSELL, *The Theatres of War: Performance, Politics, and Society, 1793-1815*, Oxford, Clarendon Press, 1995, p. 69.

(17) Citato in D. ARUNDELL, *op. cit.*, p. 46.

(18) Cfr. L.W. CONOLLY, *The Censorship of English Drama, 1737-1824*, San Marino (Ca.), The Huntington Library, 1976, pp. 87-91.

(19) Cfr. J.N. COX, *The French Revolution in*

*the English Theater*, in *History and Myth: Essays on English Romantic Literature*, a cura di S.C. Behrendt, Detroit, University Press of Michigan, 1990, pp. 33-50.

(20) J. ST. JOHN, *The Island of St. Marguerite*, Larpent MSS 845, in *Catalogue of the Larpent Plays in the Huntington Library*, a cura di D. Macmillan, San Marino (Ca.), The Huntington Library, 1939.

testo, *The Bastille*, per la stagione teatrale 1789-90, ma Larpent rifiuta la licenza di rappresentazione. Un perplesso ma audace Harris propone allora all'autore di incapsulare il testo entro la *ballad opera* sulle Crociate che stava preparando parallelamente al *Bastille*; Reynolds, pur disgustato dalla "orribile incongruità" dell'ambientazione anacronistica, decide comunque di accettare, pur di rappresentare qualcosa di simile alla Bastiglia, e così *The Bastille* diviene *The Crusade*<sup>21</sup>. Che piacque moltissimo al pubblico. Dove si evince come l'analogia simbolica tra i santi crociati che assaltano le mura di Gerusalemme e i *citoyens* che attaccano le mura della Bastiglia, corrisponda a una temperie psicologica in favore della rivoluzione assai diffusa tra i londinesi; ma anche, come la dislocazione fittizia fornisca un mezzo appropriato per interpretare e al contempo controllare accadimenti avvertiti già allora in grado di cambiare il corso della storia.

Che sia comunque l'atto fortemente simbolico della presa della Bastiglia l'elemento che rende guardinghi i produttori teatrali inglesi, lo dimostra il fatto che *pièces* motivate dalla rivoluzione francese, ma che non tematizzano quel preciso episodio, possono venire ospitate anche nei teatri con licenza regale. Purché, al solito, l'impatto politico-emotivo venga appropriatamente diluito, e magari spostato verso dimensioni burlesche. Sarà per questo che Harris nulla obiettò alla rappresentazione di *A Picture of Paris, Taken in the Year 1790*, al *Covent Garden* il 20 dicembre 1790. La prima parte dello spettacolo, confortata da belle musiche di scena di Shield, era incentrata su di una appariscente scenografia della Parigi post-rivoluzione, come rivela la sinossi dell'azione scenica:

View of the Champs de Mars, with the grand Pavilion preparatory to the Festival... A Grand Assembly... View of the Triumphal Arch, prepared for the Procession to the Champs de Mars... Perspective view of the Champs de Mars, with the Bridge of Boats... With an exact Representation of the Grand Illuminated Platform, as prepared by the City of Paris, on the Ruins of the Bastille<sup>22</sup>.

Tuttavia, per rendere lo spettacolo assolutamente insospettabile di tendenze ideologiche, gli autori Charles Bonner e Robert Merry ebbero la geniale idea di fare tutto vedere e commentare da un "travelling artist", un disincantato *flâneur* britannico con funzione di coro, che solo per caso si imbatte nella rappresentazione per strada, non presumendo alcun coinvolgimento né emotivo né intellettuale con i costumi storici della rivoluzione francese, proponendolo quale neutro osservatore: «He comes not to consider, but to see, | A Painter, not a Satirist is he».

Lo stesso procedimento di disincanto e distacco ironico presiede alla messa in scena della pantomima *The Paris Federation*, ospitata nella stagione estiva (e dunque non istituzionalizzata!) del 1790 negli spazi del *Royalty Theatre* lasciati liberi dal fallimento del teatro di John Palmer nello *East End* (zona anch'essa meno storicamente e simbolicamente marcata rispetto allo *West End*). La cornice spettacolare dell'arlecchinata rende di per sé innocua la pantomima, basata sulla canonica rincorsa di Arlecchino e Colombina da parte di Pantalone e del Buffone. Tuttavia, a giudicare dalla versione a stampa<sup>23</sup>, che riproduce i testi delle canzoni di scena, il tono era tutt'altro che anodino, per quanto riguarda temi rivoluzionari. Anche a prescindere dal

(21) Cfr. *The Life and Times of Frederick Reynolds*, cit., vol. II, p. 54.

(22) *A Picture of Paris*, Larpent Mss 886, in *Catalogue of the Larpent Plays*, cit.

(23) *The Paris Federation; a Sketch of the entertainment now performing at the Royalty Theatre, etc.*, London, 1790.

*ça ira* (introdotto insieme ad altre melodie francesi del periodo) i testi inglesi cantati rivelano un'inequivocabile matrice giacobina: «The cruel Aristocracy | Ne'er shed a tear at misery; | 'Twas that which caused our strife. | But now's arriv'd the happy day | When all our sorrows fly away | 'Tis that which gives us life». Oppure, più avanti: «We now possess the rights of men, | Our king no longer heads their plan. | The throne of Liberty we raise | And loudly sing in Fayette's praise». Per non parlare del canto con cui i popolani ingiungono al Buffone di sbarazzarsi, per istanza egualitaria, del berretto a sonagli, segno per loro di servitù: «But doff it all, | For, great or small | Are equal in this nation».

Che la licenza regale di produzione di queste pantomime sulle feste rivoluzionarie sia stata concessa a un teatro patentato (per quanto estivo), dimostra come le *fêtes* parigine stesse fossero avvertite quali epifenomeni della rivoluzione, e dunque enormemente meno pericolose dei *Bastille entertainments* confinati nei teatri minori.

Un ulteriore aspetto da considerare è la possibilità dei drammaturghi di divulgare ideali giacobini approfittando del convenzionale *Address to the Public* preposto alle versioni a stampa dei loro drammi. Spesso, testi teatrali tematicamente abbastanza innocui, divengono veicolo di propaganda una volta pubblicati, proprio tramite gli appelli diretti dell'autore al suo pubblico. Caso esemplare di questo fenomeno è la commedia (dunque un dramma "legittimo") intitolata *The Whim*, scritta da una signora eccentrica e curiosa, Lady Eglantine Wallace, nel 1794, e proposta a un teatro reale periferico, il *Ramsgate Theatre Royal*, l'anno seguente. L'argomento pareva all'autrice politicamente inoffensivo: un Lord antiquario e appassionato di storia romana, si concede "il capriccio" di far rivivere per un giorno nella sua tenuta la festa dei saturnali, scambiando ruoli e mansioni tra i membri della sua famiglia e quelli della servitù, con risulati comici. Ma a Larpent non suonavano bene certi commenti che padrone e servitori si scambiano alla fine della giornata, commenti che chiamano in causa sentimenti antiaristocratici, sulla linea insomma delle *Follies of a Day*. Se, da un lato, il Lord ha scoperto la saggezza di questa antica pratica, che gli ha insegnato quanto sia penoso piegarsi a giochi che non siano quelli della ragione, dall'altro lato, il servo ha scoperto quanto sia facile, una volta investiti di potere, "abusare dell'autorità". Il rifiuto di Larpent di concedere la licenza scatena la rabbia dell'autrice, che fa pubblicare il dramma a Margate, e si concede di dispiegare una valanga di idee radicali nell'appello al pubblico. Bersaglio centrale dei suoi furori è la pretesa che i nobili siano immuni da difetti, e comunque sempre incensurabili, e comunque mai censurabili da persone di rango sociale inferiore. Questa concezione distorta – sostiene Lady Wallace – ha radici profonde in Francia, che giustamente si è beccata la rivoluzione:

The nobles in France usurped a right, almost divine, like the wax images in their Churches, of being kept behind the curtain from Plebeian eyes; those were deemed guilty of sacrilege if they used their reason or senses, in desecrating their imperfections. But did this soothe the disaffection of the people, or engage the Nobles to act with more moderation or virtue? No! and this age is too enlightened for opinion to be restrained, or a barrier to be placed by Priestcraft on thought! To deem it criminal for the inferior orders of mankind to judge of virtue and vice, revolts the human mind<sup>24</sup>.

L'augurio, più volte espresso, è che l'Inghilterra possa rimanere incontaminata da queste idee perniciose sull'assoluta impunità degli aristocratici, nobili solo per na-

(24) *The Whim, a Comedy in Three Acts* by LADY WALLACE. E. *With an Address to the Public*, Margate, W. Epps, 1795, pp. 12-13.

scita: «God forbid ever such Ideas should become common to Britons, that Nobility should have a right to act immorally with impunity»; è giusto a causa di queste idee che l'aristocrazia francese è stata duramente punita, privata addirittura dei diritti più elementari:

It was then too late to blind the eyes of the People, it only remained to open theirs; to reflect that they were men, to be judged by men; and that although ennobled, they could be excelled by even the humblest of men, if more virtuous. This reflection might have rescued them in time from vices, immoralities, and cruelties, which have finally hurled them from their fancied greatness, and deprived them of even the *Rights of Men*<sup>25</sup>.

La battagliera autrice conclude l'appello con un attacco frontale al *Licencer*, che, ottuso nel suo conservatorismo di sponda, vede pericoli giacobini laddove il dialogo drammatico trasmette solo senso morale e ragionevolezza: «If one but hints at the possibility of a great man's not being endued with truth, justice and moral rectitude, you are forsooth, called Democrat, Daemon, or what you please!»<sup>26</sup>.

Va da sé che non tutto il teatro inglese sulla rivoluzione francese si dimostra unanimemente – pur nelle varie sfumature che abbiamo visto – favorevole alla rivoluzione stessa. Il teatro, fondamentalmente nei teatri patentati, svolge anche un ruolo di opposizione agli ideali giacobini. Del resto, come c'è un Tom Paine a indirizzare l'opinione pubblica verso certi nuovi valori, c'è anche un Edmund Burke che li contrasta in nome di antichi, assestati valori sociali e politici. In questo senso, la riproposta di ben connotate tragedie shakespeariane di argomento storico, diviene il segnale esplicito della controrivoluzione.

Proprio la stagione autunnale del fatidico 1789, al *Drury Lane*, apre con un *Henry V* assente da anni dalle scene. E con un sottotitolo alquanto patriottico: *The Conquest of France*. Il grande attore e produttore John Philip Kemble, conservatore e monarchico, nel ripresentare il re inglese che di fatto, sconfiggendo e assoggettando la Francia, aveva posto le basi della monarchica egemonica britannica, lancia dal palcoscenico un messaggio inequivocabile per, per un verso, stimolare il fervore patriottico, e per un altro verso, ammorbidente l'entusiasmo radicale con cui larghe fasce della popolazione inglese avevano accolto la presa della Bastiglia. Ancor più significativa l'enfasi antipopolare che Kemble immise nella ripresa del 1796 del *Coriolanus*, dove l'insistenza recitativa sul registro stilistico-retorico della "nobiltà" (tanto morale quanto genetica!) del console romano fu captata, non solo in sala ma anche sulla stampa, quale esplicita confutazione delle idee giacobine di esaltazione della folla tumultuosa. Leggiamo, a mo' di esempio, la recensione apparsa sul «Times» (quotidiano certo non progressista) il 12 aprile 1796. Pare che all'apparire in scena del popolino selvaggio, ogni volta la platea si sganasci in risate fragorose. Ma, ancor più importante, la platea ha perfettamente captato il parallelo tra l'ambizione imperialistica dei romani di ieri e dei francesi di oggi: «Tullus Aufidius' description of the Romans, bore so strong a likeness to the savage barbarity of modern France, that it rushed through the House like lightning». E che dire del *Macbeth*, ripreso da Kemble nel febbraio del 1792, dopo un silenzio datato a partire dall'esordio della rivoluzione francese? Se c'era un tema irrepresentabile, in un teatro sostenuto dalla corona, non poteva essere che il *regicidio*. E di fatto i prudenti impresari avevano progressivamente allontanato dalle scene quella che era comunque la tragedia più amata dai frequentatori dei teatri inglesi. Si sa che la recitazione di Kemble, nell'occasione della

(25) *Ivi*, p. 10, p. 14.

(26) *Ivi*, p. 16.

ripresa del 1792, tendeva a sottolineare il dramma esistenziale, anziché propriamente politico, del personaggio protagonista. Ma si sa anche che, nell'intervallo tra il primo e il secondo atto, gli spettatori, *sia in platea che in galleria*, suggestionati per l'appunto dal "tema imperiale", intonarono all'unisono il *Ça ira*, provocando un grave imbarazzo nell'attore-impresario, che si sentì obbligato a interrompere lo spettacolo<sup>27</sup>.

Di drammi dichiaratamente, per temi e argomenti, ostili alla rivoluzione francese non se ne vedono molti in Inghilterra, data la normativa regale di evitare sistematicamente di introdurre soggetti politici nella produzione drammaturgica, e vista l'esclusiva proiezione verso i teatri minori dei drammaturghi giacobini. Come nel caso dei drammi a favore della rivoluzione, i drammi a essa contrari devono sottostare alla regola del camuffamento e dello spostamento. E perciò un abile e famoso drammaturgo come James Boaden, per svolgere propaganda antirivoluzionaria al *Covent Garden*, deve adattare un suo dramma a esigenze di "correttezza politica". *The Secret Tribunal*, che debutta il 3 giugno 1795, è un patente attacco ai soprusi dei tribunali rivoluzionari francesi, ma il contesto viene allontanato nel tempo, nel Quattrocento, e dilatato nello spazio, una remota, inimmaginabile Svezia. È compito del Coro stabilire la correlazione metaforica tra la finzione teatrale e la storia contemporanea effettiva, nel segno incontrovertibile di una denuncia delle prevaricazioni del potere esecutivo, e nei termini truffaldini della cosiddetta "salute pubblica":

When SUPERSTITON held her sanguine state  
And dealt at will the rapid flow of fate;  
The world beheld all pledge of safety gone,  
And even MONARCHS TREMBLED ON THEIR THRONE:  
JUDGES, with functions unconfined and free,  
At midnight issued many a dark decree<sup>28</sup>.

Ma al solito, chi risulta vincente, come nel caso dei drammi inneggianti alla rivoluzione francese, sono sempre e comunque le inossidabili idee di libertà e liberalismo, vanto indiscusso – e al tempo ancora indiscutibile – della cultura e civiltà inglesi. Conclude euforicamente il Coro, ponendo in contrasto i tribunali britannici con quelli della Francia rivoluzionaria: «Britain rejoice! Open as day our Courts judicial move, / And RICH and POOR their equal influence prove!».

Visto l'impatto della rivoluzione francese nel teatro britannico, in qualità di stimolo alla riflessione e all'asestamento di valori, magari anche in prospettive ideologiche contrapponibili, pare a me che l'energica, entusiasta e forse un po' matta Lady Wallace, avesse colto perfettamente nel segno, individuando nel teatro e nella teatralità lo strumento più idoneo a svolgere una quanto si vuole camuffata, dislocata o straniata, ma infine sempre e comunque riconoscibile, istanza di educazione civile e persuasione morale. Da qualunque punto di vista, giacobino o conservatore, lo si voglia contemplare,

the Stage is the only school which over-grown boys and girls can go to, and did the Licenser permit more satire, more sentiment, and less ribaldry, *outré* pantomime, and folly, to appear under his auspices, it would be doing the State more service, than thus taking the alarm at the *Whim* of renewing the Saturnalia Feast<sup>29</sup>.

CLAUDIA CORTI

(27) Cfr. AA. VV., *The London Stage, 1660-1800*, a cura di G.W. Stone, Carbondale (Ill.), Southern Press, 1960-8, vol. II, p. 1427.

(28) James Boaden, *The Secret Tribunal; a Play in Five Acts*, T.N. Longman, 1795, p. 21.

(29) *The Whim*, cit., p. 14.