



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

**Dipartimento di Beni Culturali: archeologia,
storia dell'arte, del cinema e della musica**

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

**Corso di laurea in scienze dello spettacolo e della
produzione multimediale**

Tesi di laurea Magistrale

**Tra passione e politica:
Napoleone Bonaparte e il teatro**

Relatrice

Prof.ssa Paola Degli Esposti

Laureanda: **Katia Nava**

Matricola: **2026691**

Anno Accademico 2022/2023

INDICE

INTRODUZIONE.....	4
CRONOLOGIA.....	10
CAPITOLO I Normative e regolamenti.....	12
Premesse rivoluzionarie.....	12
Regolamentazione e normativa sulle attività teatrali dal Consolato all'Impero.....	22
CAPITOLO II Rappresentazioni pubbliche e allestimenti privati.....	52
CAPITOLO III La Comédie-Française.....	69
Dalle origini alla rivoluzione francese.....	69
Scissione e riunione.....	76
Napoleone e gli attori della Comédie-Française.....	82
Talma, il favorito dell'imperatore.....	84
Mademoiselle George.....	102
CAPITOLO IV Il teatro durante le campagne militari.....	113
APPENDICI.....	127
Appendice A — Ordinanza sulla sicurezza dei teatri del 19 gennaio 1802.....	127
Appendice B — Decreto imperiale dell'8 giugno 1806.....	130
Appendice C — Regolamento per i teatri del 25 aprile 1807.....	132
Appendice D — Decreto imperiale sui teatri del 29 luglio 1807.....	138
Appendice E — Decreto di Mosca (12 ottobre 1812).....	140
Appendice F — Calendario degli spettacoli gratuiti a Parigi durante il Consolato e l'Impero.....	153
Appendice G — Tavola dei teatri e delle compagnie francesi definiti dal decreto del 25 aprile 1807.....	157
Appendice H — Théâtre du Palais des Tuileries.....	160
Appendice I — Programmazione degli spettacoli amatoriali riportata dal « <i>Courier de l'Égypte</i> ».....	161
BIBLIOGRAFIA.....	163

INTRODUZIONE

Napoleone Bonaparte è stato il protagonista principale delle vicende che hanno riconfigurato l'assetto geopolitico dell'Europa agli inizi del XIX secolo. Vastissima è la bibliografia a lui dedicata, poiché molto è stato scritto sull'abilità militare, la personalità contraddittoria e carismatica e le opinioni politiche di Bonaparte, che seppe distinguersi per merito e non per nobiltà, sostenendo fin da subito gli ideali della rivoluzione francese.

Le sue numerose vittorie in Italia, che lo hanno reso celebre anche in patria, gli hanno permesso di ottenere il consenso necessario ad inserirsi nel mondo politico e diventare primo console grazie ad un colpo di stato. È stato in grado di inserirsi abilmente nel contesto europeo, ponendosi come pari al fianco di nobili e imperatori, facendo acquisire alla Francia nuovi territori e numerosi successi militari, arrivando a sottomettere, direttamente o indirettamente, gran parte d'Europa. Il periodo storico e politico, così come la figura stessa di Bonaparte, sono stati ampiamente studiati, tuttavia lo stesso non si può dire della scena teatrale napoleonica. Sebbene il Romanticismo rappresenti uno dei periodi più prolifici per il teatro e la scena plasmata dalla rivoluzione francese abbia trovato spazio nell'indagine di molti studiosi negli ultimi anni, il periodo di dominio di Bonaparte, circoscritto a circa quindici anni da collocarsi fra Rivoluzione e Romanticismo, raramente è stato studiato e indagato approfonditamente, venendo spesso associato ad un periodo di rigida censura commisurata alle necessità dell'imperatore, di cui spesso si ricordano solo decreti o i rapporti personali con taluni attori celebri.

Questo lavoro si propone non solo di indagare maggiormente questo periodo storico-artistico, ricercando in che modo l'eredità della rivoluzione sia sopravvissuta e sia mutata durante il periodo imperiale, ma anche di scoprire il ruolo che il teatro ricopriva per Bonaparte. Molti testi si sono occupati di esplorare gli interessi dell'uomo, ma in questa sede si è scelto di indagare i suoi progetti per la vita teatrale, e in che modo questi siano stati sfruttati per la sua politica personale poiché, come altri sovrani prima di lui, anche lui ha scelto di sfruttare il teatro per favorire e il proprio dominio, legandolo indissolubilmente alla sua figura.

Prima di affrontare gli anni del Consolato e dell'impero è stato necessario effettuare una ricerca storica approfondita, iniziando ad indagare la Rivoluzione Francese in relazione alla scena teatrale del periodo. Un utile contributo è stato fornito dai saggi inclusi in *Storia del teatro moderno e contemporaneo, il grande teatro borghese* diretta da Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, dalla *Rivoluzione Francese e l'istruzione per tutti; dalla convocazione degli Stati Generali alla chiusura della Costituente* di Carlo Pancera e

Fasano di Puglia e dagli atti del *Convegno di studi sul teatro e la rivoluzione francese: Vicenza 14-15-16 settembre 1989* curati da Mario Richter; questi testi hanno permesso di esplorare in che modo i valori della rivoluzione si siano insinuati sulla scena francese e come questi abbiano influenzato anche l'organizzazione della vita teatrale, ponendo una particolare attenzione alla normativa e allo sviluppo dell'imprenditoria teatrale. Dopo l'approfondimento sul teatro della rivoluzione, integrato con ulteriori letture e indagini, è stato possibile iniziare ad indagare il soggetto della tesi. Numerosi sono i testi considerati per l'approfondimento della vita di Bonaparte ma il principale e più significativo per la stesura di questo progetto è stato il testo di Vittorio Criscuolo, che per primo ha permesso di approcciare la figura di Bonaparte indagandolo non solo da un punto di vista storico-politico. Fondamentali per questa fase del lavoro sono state le ricerche effettuate a Parigi, presso la biblioteca Martial Lapeyre della Fondation Napoléon, nella quale è stato possibile ritrovare numerosi testi sull'argomento. Dopo aver indagato la figura di Bonaparte e il suo periodo storico, è stato possibile iniziare ad affrontare i temi principali del progetto originale della tesi, ovvero la parte legata alla legislazione ed il rapporto privilegiato con la Comédie-Française.

Per la prima parte della tesi è stato necessario lavorare sulle fonti e ricercare dunque i decreti prodotti durante il Consolato e l'Impero. Rintracciare i decreti è stato semplice poiché moltissimi testi li riproponevano, tuttavia in questo caso mi sono posta sulla scia del lavoro di Henry-Louis Lecomte, che ha dato un grande contributo a questo progetto con la sua opera *Napoleone et le monde dramatique*, radunando decreti, lettere e testimonianze sul tema, fornendo un solido punto di partenza per le ricerche. Fra tutti i decreti napoleonici relativi al tema trattato sono stati selezionati quelli più rilevanti e lo studio si è focalizzato su di essi; in particolare ho cercato di ricostruire la situazione storica per meglio comprendere quale fosse il movente della stesura di ogni decreto, per quale motivo ciascuno di essi fosse necessario e soprattutto in che modo si fossero inseriti nel contesto teatrale e con quali effetti. La volontà principale era quella di indagare in che modo Napoleone volesse plasmare il sistema teatrale francese e, successivamente, in che modo sia riuscito a realizzare tale progetto o dove abbia fallito. In questa fase, oltre ai decreti, sono state fondamentali le ricerche sull'amministrazione del Consolato, sul nuovo assetto organizzativo della polizia e soprattutto l'analisi della corrispondenza del primo console, in particolare le comunicazioni con il ministro della polizia generale Fouché, con il Prefetto della polizia Louis-Nicolas Du Bois e il ministro degli Interni Luciano Bonaparte; figure estremamente importanti per l'amministrazione teatrale del Consolato e per indagare quale fosse il ruolo che Bonaparte voleva attribuire al teatro. In questa indagine è stato

possibile riconoscere al primo console la volontà di ristrutturare un sistema che era stato sconvolto dalla rivoluzione francese e che necessitava di essere riorganizzato. Bonaparte e i suoi collaboratori seppero riorganizzare abilmente il sistema permettendo a numerose attività di fiorire, rendendo il teatro accessibile ad ogni cittadino.

Con la nomina a imperatore anche la situazione politica mutò, così come il suo approccio al teatro. Se fino a quel momento la principale preoccupazione del Primo console era stata quella di garantire sicurezza e stabilità, offrendo un'organizzazione quanto più possibile affidabile sia per gli artisti che per il pubblico, a partire dal 1806 l'imperatore scelse di intervenire nell'attività teatrale Parigina e di porre una serie di limitazioni sempre più pressanti, arrivando a favorire i Grands Théâtres da lui prediletti a discapito dei teatri *secondaires*.

Nella panoramica dei decreti napoleonici non poteva dunque mancare il decreto di Mosca, strettamente legato all'amministrazione della Comédie-Française. Per comprendere appieno il valore di questo documento è stato necessario indagare la struttura dell'istituzione parigina partendo dalla sua fondazione e analizzando anche i decreti precedenti. Per una comprensione più accurata è stata fondamentale l'analisi del regolamento de *l'Organisation du Théâtre-Français de la République* redatto nel 1803 dal Commissario del governo, precursore del decreto di Mosca. Si è dovuto inoltre studiare l'organizzazione societaria e l'amministrazione della Comédie, al fine di comprendere appieno i mutamenti proposti dai decreti precedenti. Oltre alla disamina dell'organizzazione dei vari gruppi e comitati di artisti al suo interno, si è dimostrata estremamente rilevante l'indagine sulle mansioni del commissario imperiale e del Sovrintendente degli spettacoli, ricoperti rispettivamente da Mahéroul e Rémusat, che hanno svolto un ruolo fondamentale durante le attività teatrali del Consolato e dell'Impero.

Il secondo capitolo della tesi è stato realizzato grazie ai contributi dei giornali dell'epoca che ho potuto consultare per la maggior parte presso la biblioteca Martial Lapeyre della Fondation Napoléon, integrandoli ad altri documenti reperibili nel database documentale della Bibliothèque Nationale de France. Per effettuare questa ricerca è stato necessario fare un approfondimento sul tema della festa e sulle celebrazioni, indagando come queste ultime siano state sfruttate, inizialmente come propaganda per la rivoluzione francese e successivamente per favorire l'ascesa di Bonaparte, promuovendo celebrazioni legate alle sue vittorie militari e poi alla sua figura. L'indagine sulle fonti e sui giornali dell'epoca è stata effettuata selezionando alcune date specifiche, ovvero quelle delle nuove celebrazioni, indagando come Napoleone, la sua corte ed il suo popolo festeggiassero. I giornali, soprattutto quelli dei primi anni dell'impero, si sono rivelati una fonte preziosa

poiché hanno fornito accurate descrizioni delle giornate di festa. Molte di queste si concentravano sulla narrazione delle celebrazioni della corte, fornendo la lista dei convocati a corte e presentando ora per ora la giornata della famiglia imperiale; ancora più interessanti si sono rivelate le programmazioni pubblicate sui giornali delle attività previste per i giorni di festa, che elencavano luoghi e orari dei vari giochi, e anche i decreti per una migliore amministrazione delle giornate celebrative. Ulteriori dati utili alla ricerca sono stati reperiti grazie ai viaggi intrapresi durante il soggiorno a Parigi; questi mi hanno permesso di visitare le dimore in cui aveva vissuto Bonaparte e hanno consentito di integrare i dati sulle attività teatrali delle sue diverse residenze. L'insieme di questi documenti, con altri testi meglio specificati nella bibliografia, hanno permesso di completare i primi due capitoli focalizzati sulla legislazione e le celebrazioni.

Il terzo capitolo è dedicato alla Comédie-Française e al ruolo privilegiato che Napoleone le aveva attribuito. Per comprendere appieno l'interesse di Bonaparte per questa istituzione è stato necessario studiarne le origini e i legami che da sempre l'avevano legata alla corte. Si è così indagata la storia della compagnia finali esordi, riservando una particolare attenzione all'amministrazione, ai legami con la corona e soprattutto agli avvenimenti che hanno portato alla scissione della *troupe* durante la Rivoluzione Francese, evento fondamentale poiché Napoleone stesso è intervenuto per favorire la riconciliazione fra gli attori al fine di riunificare il teatro. Un luogo che ha potuto dare un contributo indispensabile per questa sezione è senza dubbio l'archivio della Comédie-Française nel quale è stato possibile trovare numerosi testi sulla storia della *troupe*. Conclusa la parte storica è stato possibile indagare i legami dei protagonisti principali di queste vicende, ovvero gli artisti, con Bonaparte. In base agli studi precedenti avevo deciso di dedicare dei capitoli agli attori favoriti dall'imperatore ovvero Talma, Mlle Mars e Mlle George; tutti potevano vantare valide biografie, mentre le opinioni dell'epoca sono state indagate ricercando gli articoli sui periodici ma si è rivelato estremamente complicato trovare ulteriori elementi su cui proseguire gli studi. Gli scritti su Talma, sulla sua vita e sulla sua tecnica artistica sono numerosi e spesso avevano già trattato del suo legame con l'imperatore e dunque meno produttive sono state le ricerche effettuate presso l'archivio della Comédie-Française, poiché la maggior parte delle fonti utili era già stata consultata dagli studiosi già esplorati nel corso della stesura.

Per quanto riguarda Mlle Mars è stato necessario omettere il capitolo a lei dedicato per mancanza di materiali, poiché raramente le fonti e gli studi critici a disposizione si sono concentrati sul suo rapporto con Napoleone, che secondo le testimonianze si sarebbe limitato ad un serie di ricompense o convocazioni a corte. L'ultima artista considerata è

stata Mlle George, la cui vita è stata ricostruita grazie ad alcuni testi fondamentali come quelli di Augustin-Thierry e di Laplace; si è rivelato indispensabile in questo caso affidarsi a fonti dell'epoca, in particolare ai *mémoires*, estremamente utili per avere un punto di vista autentico ma spesso imprecisi e non sempre affidabili. Anche in questo caso come per la Mars la relazione con l'imperatore non ha avuto nessuna ricaduta rilevante in ambito artistico-teatrale, come invece è accaduto nel caso di Talma; tuttavia il legame fra Mlle George e Napoleone è stato fondamentale per l'attrice poiché, nonostante la loro frequentazione effettiva sia durata solo un anno, le ha permesso di ottenere numerosi vantaggi, rendendola una sostenitrice fedele a Bonaparte anche dopo la sua abdicazione.

Il quarto capitolo ha l'obiettivo di indagare come Napoleone fosse intenzionato ad utilizzare il teatro al di fuori dei territori francesi durante le sue campagne militari. Per trattare il tema ho scelto di focalizzarmi sulle tre campagne che hanno rappresentato i momenti più salienti della sua carriera, affrontandole in ordine cronologico.

Per trattare la campagna d'Egitto è stato necessario, dopo una breve premessa storica, approfondire la storia del teatro arabo tracciando delle linee guida per comprendere meglio una realtà che ai francesi del tempo doveva sembrare completamente estranea. Per indagarla è stato necessario affidarsi agli studi di Philippe Bourdin e di Eve Feuillebois Pierunek comparandoli con i diari di viaggio degli ufficiali di Napoleone, che contengono solo qualche pagina dedicata ad argomenti estranei a quelli militari. Una volta approfondito il contesto storico-artistico, si è analizzata la corrispondenza di Bonaparte e si è posta l'attenzione su come le sue richieste siano state rielaborate e soddisfatte in Francia. Oltre all'operato delle truppe francesi in territorio egiziano ho scelto di analizzare quali ripercussioni abbia avuto la campagna d'Egitto sull'immaginario francese e sulle scene della capitale studiando l'idea di "Egitto" del pubblico e come questa sia mutata in seguito alle nuove scoperte. La seconda parte del capitolo è dedicata alla campagna in Italia e si focalizza sui primi anni ponendo un'attenzione particolare al rapporto con Milano. Per questa sezione è stato facile reperire un numero maggiore di testi rispetto a quelli precedenti ed è stato possibile indagare sia le celebrazioni dedicate a Napoleone, sia numerosi decreti utili per regolamentare l'attività dei teatri milanesi. Il capitolo si conclude con le considerazioni relative all'assedio della città di Mosca e alle attività teatrali richieste dall'imperatore durante questo periodo. Le fonti a riguardo si sono dimostrate estremamente scarse poiché ogni testo reperito sull'argomento si concentrava sul Decreto di Mosca e non sulle attività teatrali durante la campagna militare. Per questa ragione gran parte di questa sezione è debitrice al testo di Michel Kovatchévitch, che ha approfondito la situazione degli artisti durante la campagna di Russia.

Per supportare la tesi nel suo complesso ho ritenuto opportuno includere nelle appendici alcuni documenti che si sono rivelati utili per lo svolgimento del lavoro e che ritengo possano fornire un quadro più completo ad ogni lettore; pertanto ho scelto di includere le sezioni più rilevanti delle fonti trattate lasciando ampio spazio alla normativa e soprattutto ai decreti ma anche a delle tabelle realizzate da alcuni studiosi che si sono rivelate strumenti preziosi nel corso dell'indagine.

Per la realizzazione di questo lavoro debbo inoltre ringraziare tantissime persone che mi hanno sostenuto, ispirato o mi sono state vicino, anche da lontano.

I miei genitori, che hanno fatto così tanto per me che non sarà possibile riassumere in parole, in qualsiasi parte del mondo ci troveremo vi vorrò sempre bene. Alla professoressa Paola Degli Esposti che ha condiviso con pazienza ed entusiasmo la mia passione per la ricerca e si è dimostrata una guida preziosa quando i troppi decreti o il troppo francese mi mandavano in confusione. A Cip, perche sei cip, e mi sostieni in ogni folle idea rendendomi più coraggiosa; Pesca. Ai ragazzi del Collegio Don Mazza, che mi hanno fatto vivere il più bell'anno universitario di sempre, soprattutto grazie a Lullu, Dani, Filippo, Luca, Anna e Dome che mi hanno lasciato un'infinità di splendidi ricordi. Siete tutti fantastici! Grazie alla Maison Albar che ormai è la mia seconda casa, e che ha il merito di aver reso Parigi ancora più accogliente. Un grazie alla PatoMobile e alla sua ciurma: ogni viaggio con voi è più divertente. Un grazie al professor Roberto Pertici, mio docente di storia, che mi ha fornito una linea guida per affrontare il periodo trattato nella tesi. Grazie ai membri della Comédie-Française e della Fondation Napoléon, soprattutto a Chantal Prévot, che con pazienza mi hanno sostenuto nel progetto anche quando il mio francese tentava di ostacolarmi. Un grazie a tutti gli studiosi che prima di me hanno affrontato questo argomento; fare ricerca in archivio e dedicarmi tanto ad un progetto mi ha fatto comprendere il valore di ogni testo che ho consultato. Ringrazio tutti coloro che hanno deciso di investire il proprio tempo, le risorse e l'entusiasmo nella ricerca, perche solo grazie a voi è possibile progredire in questo cammino dedicato alla scoperta: questo lavoro è anche il vostro. E infine grazie a tutti quelli che mi hanno sostenuta, e a Giselle, a Napoleone, senza il quale questa tesi (letteralmente) non esisterebbe, allo sconosciuto del negozio di Parigi che mi ha suggerito di visitare Malmaison, a Franci, a Talma, alla professoressa Lalaire, a mia zia Marina, a Sofia e Sophie, che non vedo l'ora di rivedere, a Mlle George, ad Alice che mi procurava testi fondamentali da Milano, a tutti quelli che ho citato e e alla professoressa Pezzica che mi ha contagiato con la passione per la storia.

Grazie.

CRONOLOGIA

- 1769 15 Agosto: Napoleone Bonaparte nasce ad Ajaccio, in Corsica, territorio francese.
- 1778 Dicembre: Napoleone e i fratelli arrivano in Francia per frequentare il collegio di Autun.
- 1784 Settembre: Napoleone è ammesso alla scuola Militare di Parigi.
- 1792 Aprile: Napoleone è eletto tenente colonnello.
- 1793 La famiglia Bonaparte si trasferisce a Tolone e poi a Marsiglia.
- 1796 2 Gennaio: si istituisce il Ministero della Polizia Generale.
2 Marzo: Napoleone ottiene la nomina di comandante generale dell'armata Italiana.
9 Marzo: matrimonio con Joséphine Tascher de La Pagerie, vedova Beauharnais.
13 Aprile-17 novembre: lunga serie di vittorie francesi sul suolo.
28 Aprile: armistizio di Cherasco; la Francia ottiene Nizza e Savoia.
15 Maggio: trattato di Parigi e ingresso a Milano delle truppe francesi.
- 1797 Maggio: viene fondata la repubblica Cisalpina.
19 Febbraio 1796: pace di Tolentino.
17 Ottobre: trattato di Campoformio che sancisce la pace con l'Austria.
- 1798 19 Maggio: spedizione in Egitto.
1 Luglio: esercito francese sbarca ad Alessandria.
21 Luglio: Battaglia delle piramidi; le truppe francesi occupano il Cairo.
1 Agosto: la flotta inglese sconfigge la flotta francese nella baia di Abukir.
21 Ottobre: rivolta al Cairo sedata dalle truppe francesi.
- 1799 Aprile: elezioni francesi vinte dai giacobini.
30 Maggio: Riunificazione della Comédie-Française.
16 Ottobre: Napoleone rientra a Parigi.
9-10 Novembre: colpo di Stato di Brumaio; inizio del Consolato.
25 Dicembre: Costituzione dell'anno VIII.
- 1800 17 Febbraio: prime limitazioni sulla libertà di stampa durante in Consolato.
2 Giugno: l'esercito Francese sconfigge gli austriaci a Marengo.
11 Agosto: l'immobile in rue de Richelieu (sede della Comédie-Française) diventa proprietà dello Stato.
24 Dicembre: attentato contro il console in via Saint-Nicaise.
- 1801 9 Febbraio: pace di Lunéville fra austriaci e francesi.
15 Luglio: concordato con la chiesa cattolica.
Agosto: ritirata delle truppe francesi dall'Egitto.
- 1802 19 gennaio: *Ordonnance concernant la police extérieure et intérieure des spectacles*.
Marzo: Pace di Amiens.
2 Agosto 1802: Napoleone è nominato console a vita dal Senato.
- 1803 12 Ottobre: inizia la frequentazione con mademoiselle George.
- 1804 18 Maggio: costituzione francese dell'anno XII.
21 Marzo 1804: esecuzione del Duca di Enghien.
7 Luglio 1804: Pace di Tilsit che stabilisce una tregua tra Francia e Russia.
2 Dicembre: incoronazione dell'imperatore presso la cattedrale di Notre-Dame.
- 1805 26 Marzo: Napoleone è proclamato re d'Italia.

- 6 Giugno: la repubblica ligure viene annessa alla Francia.
- 2 Dicembre: vittoria francese gli eserciti austriaci e russi ad Austerlitz.
- 26 Dicembre: pace di Presburgo; la Francia. Ottiene nuovi territori dall'Austria.
- 1806 16 Maggio: l'Inghilterra proclama il blocco delle coste francesi.
- 8 Giugno: Decreto di Saint-Cloud per la gestione delle attività teatrali.
- 14 Ottobre: vittoria francese contro i prussiani a Jena.
- 20 Novembre: La Francia indice il blocco continentale contro gli inglesi.
- 1807 8 Febbraio: vittoria francese contro i russi a Eylau.
- 25 Aprile: Regolamento per i teatri e prima grande riduzione del numero di teatri.
- 29 Luglio: Decreto sui teatri e ulteriore riduzione delle attività autorizzate.
- 1 Novembre: viene istituito il ruolo di Sovrintendente degli spettacoli e affidato a Augustin-Laurent de Rémusat.
- 1808 11 Maggio: Mlle George lascia Parigi.
- 1809 6 Luglio: battaglia di Wagram contro gli eserciti austriaci-tedeschi.
- 14 Ottobre: pace di Vienna.
- 16 Dicembre: divorzio da Josephine.
- 1810 2 Aprile: matrimonio con Maria Luisa d'Austria.
- 1811 20 Marzo: nasce Napoleone Francesco, re di Roma, erede di Bonaparte.
- 1812 24 Giugno: la Francia mobilita le armate verso la Russia.
- 17 Agosto: vittoria francese a Smolenski.
- 7 Settembre: battaglia di Borodino.
- 14 Settembre: arrivo a Mosca delle truppe francesi.
- 12 Ottobre: Decreto di Mosca.
- 19 Ottobre: ritirata delle truppe francesi.
- 1813 5 Febbraio: Maria Luisa è nominata reggente.
- 2 Maggio: vittoria francese a Lützen.
- 20 Maggio 1813: vittoria francese a Butzen.
- 4 Giugno: armistizio tra Francia, Russia e Prussia.
- 26 Giugno: negoziati di pace fra Bonaparte e Metternich.
- 17-18 Ottobre sconfitta di Lipsia.
- 1814 9 Marzo: patto di Chaumont.
- 30 Marzo: Invasione di Parigi.
- 3 Aprile: si proclama decaduto l'impero di Napoleone Bonaparte.
- 6 Aprile: L'imperatore Bonaparte abdica.
- Maggio: Viene confinato presso l'Isola d'Elba.
- 1815 26 Febbraio: fugge dall'Elba.
- 1 Marzo: rientra in territorio Francese.
- 21 Marzo: ritorna a Parigi.
- 18 Giugno: battaglia di Waterloo.
- 22 Giugno: Napoleone Bonaparte abdica.
- 1821 5 Maggio: Napoleone Bonaparte muore in esilio a Sant'Elena.

Capitolo I

Normative e regolamenti

Premesse rivoluzionarie

La rivoluzione francese del 1789 fu uno degli avvenimenti storici più importanti per la Francia, che seguendo il motto «Liberté, Égalité, Fraternité» portò il paese verso un periodo di mutamenti radicali. Con la caduta della monarchia crollarono anche privilegi e tradizioni ormai asfissianti, lasciando spazio all'affermazione della borghesia. Anche il teatro fu travolto dall'entusiasmo rivoluzionario, dovendo adattarsi a nuove esigenze e ad un nuovo pubblico. Uno dei più importanti risultati che la rivoluzione poté vantare nell'ambito teatrale fu rappresentato dalla promulgazione della legge del 13 gennaio 1791, sostenuta da LeChapelier e Mirabeau. L'articolo primo assicurò ad ogni cittadino il diritto di aprire un teatro e dedicarsi all'attività teatrale: «Tutti i cittadini potranno aprire un teatro pubblico e farvi rappresentare delle *pièces* di qualunque genere facendo, prima dell'istituzione del teatro, una dichiarazione al comune»¹. In questo modo, la legge sottrasse i teatri al giogo del controllo regio, concedendo loro la possibilità di allestire testi di parola, allora confinati sul palcoscenico della Comédie-Française.

Il teatro fino ad allora era stato considerato come un elemento ambiguo: necessario per il piacere personale ma pericoloso da un punto di vista intellettuale poiché in grado di stimolare idee, riflessioni, mischiando finzione e realtà; ciò spinse nei secoli i regnanti, i nobili e il clero ad opporsi a determinate *pièces* e a tentare di controllare quanto possibile la produzione teatrale, poiché erano a conoscenza delle potenzialità e dei possibili pericoli che potevano comportare. I teatri furono da sempre luoghi d'incontro, confronto e cultura e proprio questo potevano rappresentare un elemento rischioso per ogni governo.

In seguito alla promulgazione della legge del 1791, il teatro si allineò alla mentalità borghese, entrando in una logica di mercato e di economia dello spettacolo alla quale molti cittadini, fra i quali soprattutto borghesi, decisero di dedicarsi, provocando una proliferazione teatrale senza precedenti in Francia. Le sale sorsero numerose e rapidamente si diffusero spettacoli all'aperto e teatri nei boulevard, senza controllo e nella logica della libera concorrenza. I piccoli teatri rappresentarono una novità e gli impresari si mostrarono pronti a sfruttare questa risorsa per crearsi una propria *audience*; in

¹ *Décret sur la pétition des auteurs dramatiques, lors de la séance du 13 janvier 1791*, in «Archives Parlementaires de 1787 à 1860», vol. I (1787-1799), t. XXII, Du 3 janvier au 5 février 1791, Paris, Librairie Administrative P. Dupont, 1885, p. 214.

reazione a questa concorrenza improvvisa i teatri più rinomati dovettero invece proporre spettacoli qualitativamente migliori per sostenere il confronto o ingegnarsi per attirare il pubblico mediante qualche novità o sfruttando la fama degli attori più celebri. Tra il 1791 e il 1800 erano presenti circa cinquanta sale di teatro sul territorio della capitale².

Sempre in riferimento all'articolo 1 della legge del 1791, tutti i teatri vennero messi sotto il controllo della municipalità, ponendo fine ai privilegi che avevano avvantaggiato alcune imprese rispetto ad altre, che fino a quel momento avevano ricevuto il sostegno della corona; prima fra tutte la Comédie-Française, detentrica del monopolio della tradizione francese che per secoli aveva goduto di attenzioni e sovvenzioni da parte della corte. Il giudizio finale per garantire o meno la prosperità dell'impresa, con le nuove disposizioni, doveva essere dettato da un nuovo pubblico. Quest'esplosione di teatri portò ad un cambiamento di mentalità e abitudini per il popolo; per la prima volta il diritto di andare a teatro non fu visto come un privilegio nobiliare ma un'opportunità per tutti. Gli imprenditori introdussero il teatro in un'economia di mercato e di libera concorrenza permettendogli di assumere una nuova dimensione alla quale il governo non dedicò probabilmente la giusta attenzione. I teatri si moltiplicarono così come gli imprenditori, caddero le restrizioni sui repertori e tutto il popolo, compresa la parte più povera e meno istruita, iniziando a frequentare i teatri, poté finalmente definirsi parte di un "pubblico". Gli sforzi del governo non si dedicarono a definire o a gestire questa nuova fase della vita teatrale francese ma furono indirizzati a monitorare le rappresentazioni fornendo delle linee guida più legate alla nuova ideologia alla quale bisognava aderire. La scena iniziò ad essere riconosciuta per le sue qualità pedagogiche, portando, secondo Molinari, ad «uno spregiudicato uso didattico-politico del teatro che sarà proprio della rivoluzione francese»³; fu infatti lo stesso Robespierre a comparare le sale da spettacolo a delle scuole primarie riconoscendoli quali elementi indispensabili all'educazione nazionale⁴.

L'accesso all'educazione era un'altra delle questioni fondamentali già dibattute nel XVIII secolo in Francia, in misura crescente dopo la cacciata dell'ordine dei Gesuiti avvenuta verso la metà del secolo, ma fu necessario aspettare la rivoluzione francese per vedere un'azione concreta da parte dello Stato in questo campo. La volontà di fornire

² Cfr. PATRICK BERTHIER, *Le théâtre au XIX siècle*, Paris, Presse universitaire de France, 1986, pp. 5-7.

³ ROBERTO TESSARI, *Dai lumi della ragione ai roghi della rivoluzione francese*, in ROBERTO ALONGE, GUIDO DAVICO BONINO (diretta da), *Storia del teatro moderno e contemporaneo, il grande teatro borghese 700-800*, in 4 vol., Torino, Einaudi, vol. II, pp. 241-302, citazione a p. 282.

⁴ Cfr. ANDRE DEMAIN, *Histoire du théâtre dessinée*, Paris, Nizet, 1992, p. 256.

un'istruzione alla maggior parte della società e di far conoscere gli ideali della nuova classe politica andava tuttavia in contrasto con l'educazione ormai consolidata dell'*ancien régime*; il monopolio del clero si era indirizzato in senso religioso, spesso tendente ad un eccesso di classicismo. I collegi ecclesiastici che avevano rappresentato finora la migliore opportunità di apprendimento vennero sostituiti nel loro ruolo dalle *écoles indépendantes*, che si distaccavano dagli insegnamenti religiosi, o da iniziative indipendenti mentre i preti venivano ufficialmente esclusi dall'insegnamento pubblico, ormai di dominio statale. L'idea del rinnovamento dell'istruzione era stata ampiamente sostenuta dagli enciclopedisti che proponevano una cultura più moderna, che potesse diventare più inclusiva e si opponesse al rigido sistema del passato, che non promuoveva la costruzione di un pensiero critico e costruttivo. Il desiderio di allontanarsi da una cultura tradizionale che non rispondeva più alle esigenze della contemporaneità portò alla realizzazione di un progetto pedagogico totalmente innovativo, volto a realizzare un sistema educativo graduale e collettivo; il latino fu una delle materie che non vennero privilegiate poiché si preferì dare spazio alla lingua nazionale e ad altre materie quali storia, geografia o letteratura francese, e proprio per questa ragione si decise di concentrare l'attenzione su testi contemporanei come *la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*; si optò per una struttura più razionale e focalizzata sull'insegnamento di materie scientifiche e costituita da una rete scolastica unificata e controllata. Lo scopo ideale era di facilitare il progresso civile della nazione, dunque di fornire un sistema utile e funzionale per preparare alle responsabilità pratiche del proprio lavoro ma che tenesse conto della felicità e del benessere dell'individuo:

Le idee nuove di felicità e di perfettibilità consistono nel ritenere che si possa migliorare l'ambiente in cui si svolge la vita individuale e sociale rendendo possibile giungere ad un elevamento dello spirito e del livello morale della generalità dei cittadini.

Nel suo insieme il secolo dei Lumi tende a vedere nell'educazione e nell'istruzione le principali risorse per il rinnovamento culturale, intellettuale e morale. Si apre in questo nuovo clima un dibattito di notevole ampiezza sugli effetti dell'educazione, e sull'opportunità di rinnovare e riformulare secondo nuove esigenze i programmi degli studi. Si apre in questo nuovo clima un dibattito di notevole ampiezza sugli effetti dell'educazione, e sull'opportunità di rinnovare e riformulare secondo nuove esigenze i programmi degli studi⁵.

⁵ CARLO PANCERA, *La rivoluzione francese e l'istruzione per tutti; dalla convocazione degli Stati Generali alla chiusura della Costituente*, Fasano di Puglia, Schena, 1984, p. 17.

L'istruzione rimase un elemento in grado di sconvolgere gli equilibri della società poiché era in grado di portare ad una promozione sociale, fino ad allora impossibile nella staticità dell'*Ancien Régime*; per questo il problema principale non fu più rappresentato da come rendere accessibile l'insegnamento scolastico, ma cosa proporvi. Lo Stato aveva la necessità di preparare i cittadini a svolgere al meglio la propria mansione e parallelamente il desiderio di modificarne la mentalità per far sì che la loro visione potesse coincidere con quella del governo. Se le scuole per i ragazzi e i più giovani furono il soggetto principale dei dibattiti in merito alle migliori strategie pedagogiche, non fu trascurata l'educazione delle donne e quella degli adulti, per i quali si propose di portare avanti un'istruzione grazie ad almanacchi e catechismi. Sulla scorta dei padri dell'Illuminismo, anche il teatro divenne uno strumento versatile per questa grande politica pedagogica nella quale il governo investì un gran numero di risorse:

Nel clima fervente dell'Illuminismo, uomini quali d'Alembert, Diderot e Lessing inaugurano il dibattito critico da cui il teatro uscirà rinnovato nelle sue stesse ragioni, superando lo statuto prevalentemente edonistico che lo aveva caratterizzato per una lunga stagione — non priva, d'altronde, di esiti anche altissimi sotto i profili della drammaturgia e dell'allestimento scenico — per assumere un ruolo di ben altra natura sull'interno della politica culturale dei nascenti stati moderni⁶.

Ogni manifestazione della vita cittadina di origine pubblica, civile o militare, che comprendeva i funerali dei martiri così come le esecuzioni capitali dei “nemici del popolo”, assunse una forma spettacolare, diretta da un'accorta regia, grazie ad un'attenta politica culturale volta a tenere costantemente monitorato l'umore del popolo, in modo da arginare e incanalare i suoi eccessi.

Le feste laiche arrivarono a sostituire quelle religiose e a scandire il nuovo calendario; tra le più memorabili è utile citare le feste della Federazione del 14 luglio 1790 e del 1792; la Festa della Riunione del 10 agosto, la Festa della Dea Ragione del 10 novembre 1793 e la festa dell'Essere Supremo dell'8 giugno 1794⁷. La festa rivoluzionaria sorse sullo stampo di quelle religiose ma fin dagli esordi si dedicò a recidere il legame con il proprio modello, allo scopo di privare la Chiesa e la Monarchia di un potente mezzo di comunicazione e d'identità. Per questo motivo la festa rivoluzionaria si ripropose come un

⁶ PAOLO BOSISIO, *Lo spettacolo nella rivoluzione francese*, Roma, Bulzoni, 1989, p. 7.

⁷ ENEA BALMAS, *Dalla festa di corte alla festa giacobina*, in PAOLO BOSISIO (a cura di), *Lo spettacolo nella rivoluzione francese*, Roma, Bulzoni, 1989, p. 146.

nuovo rito collettivo, ispirandosi alle antiche usanze senza riproporne i vecchi schemi: ogni azione acquisiva un nuovo valore e nuove forme di spettacolarità si aggiunsero creando un nuovo tipo di celebrazione. Tra queste lo spettacolo che più di tutti rappresentò l'emblema della rivoluzione fu quello della ghigliottina.

Introdotta dal medico francese Guillotin, la ghigliottina raggiunse un alto livello di popolarità grazie al largo uso che ne fece lo Stato, specialmente nel periodo del Terrore (circa 13.800 vittime tra il luglio 1789 e l'agosto 1798 a cadenza mensile)⁸; la morte inizialmente scioccante iniziò a risultare normale nel corso delle sue esecuzioni ripetitive. Questo teatro popolare aveva un pubblico fedele, diventato un elemento indispensabile per il rito punitivo, che rappresentava un atto di giustizia e di ritorno all'ordine:

Il cerimoniale della decollazione si è compiuto. Il rito della ghigliottina, assunto con gli anni a simbolo esemplare del tempo nuovo, il più evidente, anche se il più terribile. Un nuovo motivo della rassicurazione di cui il popolo ha bisogno si è svolto. In attesa che il rito torni a verificarsi, la gente può rientrare alle proprie case⁹.

Sempre in questo senso la rivoluzione, che voleva coinvolgere nella sua propaganda la maggior parte della popolazione ed educarla ai valori della libertà e dell'uguaglianza, impose ai teatri di realizzare una serie di rappresentazioni gratuite di *pièces* prestabilite, alle quali potesse partecipare anche la parte meno abbiente del popolo. In un decreto realizzato nel gennaio del 1794 furono messe a disposizione del ministero degli Interni 100.000 *livres* destinate a supportare i teatri che avrebbero dato il maggior numero di rappresentazioni gratuite per il popolo; questa scelta fece sì che i teatri non si legassero ad un pubblico privilegiato ma che potessero accogliere ogni cittadino. Il teatro poté ampliare la sua concezione di pubblico, incentivando e diffondendo il gusto dello spettacolo in tutti i ceti.

I drammaturghi invece ingaggiarono una battaglia sui diritti d'autore, un tema che era già sorto nel secolo precedente grazie a figure come Beaumarchais, che nel 1777 aveva fondato il *Bureau de législation dramatique*, che però non furono in grado di opporsi ad un sistema che non poteva evitare l'approvazione del re. La rivoluzione aveva condotto il mercato editoriale nel caos mediante l'eliminazione delle istituzioni monarchiche, portando alla ribalta il problema, ma questa volta con la volontà di regolarizzare la

⁸ ENEA BALMAS, *Dalla festa di corte alla festa giacobina*, cit., pp. 154-155.

⁹ Cfr. ACHILLE MANGO, *Lo spettacolo della morte: le esecuzioni capitali*, in PAOLO BOSISIO, *Lo spettacolo nella rivoluzione francese*, cit., p. 157.

questione. Anche in quest'ambito è utile citare la legge del 13 gennaio 1791, dove con l'articolo 2 si affermava che l'opera sarebbe diventata di dominio pubblico cinque anni dopo il decesso dell'autore; l'articolo 3 specificò che, nel caso di un'opera di un autore vivente, era necessario chiedere a questi un consenso formale scritto. Questa normativa permise ai drammaturghi di allontanarsi da un sistema fatto di abusi per riconoscere, a determinate condizioni, la propria opera come «La più sacra, la più legittima, la più inattaccabile, e, se posso aggiungere, la più personale di ogni proprietà»¹⁰.

Fra gli artisti di successo che riuscirono a usare il loro nome per spingere il governo a riaffrontare la questione vi fu Marie-Joseph Chénier, che individuò una serie di stratagemmi utilizzati dai teatri per appropriarsi di un'opera, denunciando queste usanze:

I diritti degli autori erano misconosciuti; la nobile professione di *hommes de lettres* avvilita e i loro interessi pecuniari abbandonati all'arbitrio degli attori. Quando questi lo volevano, un autore era privato per sempre della retribuzione delle sue opere. Le si metteva in scena appositamente in un giorno in cui il gran caldo avrebbe tenuto il pubblico lontano dagli spettacoli; la pièce non faceva l'incasso pattuito, veniva ritenuta un fiasco e diventava di proprietà degli attori. La Rivoluzione, che aveva inferto un colpo mortale a tutti i generi di tirannia, doveva colpire anche il dispotismo delle quinte¹¹.

Fu proprio *Charles IX ou L'école des rois*, tragedia di Chénier, a inaugurare la "Révolution au théâtre": «Questo rappresentò un caso importante prima e dopo lo spettacolo. Per metterlo in scena, si è fatto in modo che fosse il pubblico a richiederlo. Gli attori fecero valere queste rivendicazioni per ottenere dal comune l'autorizzazione necessaria per tornare a metterlo in scena»¹². Grazie all'insistenza del pubblico a cui la rivoluzione aveva donato una voce, la *pièce* venne rivalutata da tre commissari nominati dall'assemblea che ne approvarono la messa in scena. Dopo la prima del 4 novembre 1789, rappresentata alla Comédie-Française, l'opera conobbe un rapido successo poiché era stata capace di inserirsi nel contesto storico; nella sua prefazione l'autore aveva incitato il pubblico a partecipare attivamente alla scelta del repertorio da rappresentare e

¹⁰ ISAAC-RENÉ-GUY, *Rapport fait par M. Le Chapelier, au nom du comité de constitution, sur la pétition des auteurs dramatiques, dans la séance du jeudi 13 janvier 1791, avec le décret rendu dans cette séance*, Paris, de l'Imprimerie nationale, 1791, p.16.

¹¹ MARA FAZIO, *Francois Joseph Talma, Primo divo. Teatro e Storia fra Rivoluzione, Impero e Restaurazione*, Milano, Leonardo Arte, 1999, pp. 55-56.

¹² LOUIS MOLAND, *Théâtre de la révolution ou choix de pièces de théâtre qui ont fait sensation pendant la période révolutionnaire*, Genève, Slatkine reprints, 1971, pp. VI-VII.

inoltre aveva avuto tra gli interpreti un giovane talento come Talma, che seppe ben caratterizzare il ruolo del re. La sala era colma e numerose furono le richieste di bis, che permisero alla Comédie di rivivere la gloria dei tempi dell'*ancien régime*, facendo di *Charles IX* la prima "tragedia nazionale", omaggio dell'autore ai suoi concittadini francesi e alla loro nazione divenuta finalmente libera. Secondo Michel Delon, «non è solo un prosieguo teatrale, è anche e soprattutto un intervento nella vita pubblica, la posta in gioco di un dibattito ideologico e di una lotta politica»¹³. L'autore scrisse un'opera che aveva l'ambizione di stimolare un dibattito che riguardava la libertà di creazione e il posto del teatro nella vita sociale e in generale nella Francia che stava nascendo:

Il successo di pubblico della prima si ripeté durante le repliche, facendo affluire danaro nelle casse del teatro che dopo i primi eventi rivoluzionari aveva cominciato a perdere pubblico. Molti palchi fissi, affittati per l'intero anno, erano rimasti vuoti dopo le prime emigrazioni di nobili. [...] *Charles IX* divenne lo spettacolo da non mancare. Tutti i deputati dell'Assemblea Nazionale, che da poco avevano lasciato Versailles per le Tuileries, fecero a gara per assistervi¹⁴.

La *pièce* fu concepita come tragedia classica in cinque atti tra il 1786 e il 1788 e presentava gli avvenimenti che portarono alla Notte di San Bartolomeo e le relative conseguenze. In questa lotta fratricida tra cattolici e protestanti il re concedette dei colloqui a vari personaggi della corte, figure positive come l'Ammiraglio Coligny, il Cancelliere de l'Hopital e Enrico di Navarra, i cui interessi si scontrano con quelli di Caterina de' Medici, del Cardinale di Lorena e del Duca di Guisa. L'attesa si creava grazie alla figura del sovrano che esitava e si lasciava dirigere nelle sue riflessioni dagli altri personaggi fino all'atto quarto, nel quale compiva la scelta che l'avrebbe condannato.

A differenza delle altre *pièces* realizzate dopo la rivoluzione, che avevano la chiara intenzione di mettere in discussione la figura del re o quella della nobiltà, con la prima rappresentazione di *Charles IX* i riferimenti alla contemporaneità, che il pubblico ricercava in ogni opera, si indirizzarono in senso anticlericale; questo perché la prima fu messa in scena pochi giorni dopo la realizzazione del decreto proposto da Talleyrand che sottraeva alla chiesa i propri beni convertendoli in beni di stato, in una Francia che non contemplava più la religione cattolica quale religione di stato. Tuttavia è possibile

¹³ MICHEL DELON, *L'électricité du théâtre: la théorie de la tragédie nationale selon Marie-Joseph Chénier*, in MARIO RICHTER (a cura di), *Convegno di studi sul teatro e la rivoluzione francese*, Vicenza, Accademia Olimpica, 1991, p. 163.

¹⁴ MARA FAZIO, *Francois Joseph Talma, Primo divo*, cit., p. 48.

ipotizzare che la volontà primaria dell'autore non fosse quella di affrontare una tematica religiosa ma la tirannia nelle sue varie declinazioni:

L'originalità di questa tragedia sta nel fatto che l'autore si assume il compito di spiegare allo spettatore che la storia non è legata a un fato ineluttabile, come nel teatro greco, ma che il destino è creato dall'uomo e quindi dai sudditi, che, se lo vogliono, possono sciogliere il giogo della tirannide [...]. La tragedia assume quindi con Chénier un ruolo essenzialmente educativo perché, come scrive l'autore - *la tragédie est plus philosophique et plus instructive que l'histoire même* -, e conducendo lo spettatore a vivere il tempo del teatro come metafora delle esperienze sperimentate nella realtà, lo spinge a reagire psicologicamente ai soprusi e alle violenze della monarchia assoluta¹⁵.

Il teatro si fece così motore delle azioni del popolo indirizzando il pubblico verso i valori cari al poeta grazie alle sue abilità di smuovere le masse. Il drammaturgo si era sottratto al giogo regio, e non dovendo più sottostare alle volontà dei nobili, era libero di seguire il suo genio liberamente; tuttavia, non potendo più affidarsi ad un sistema di privilegi, si ritrovò a fare affidamento soltanto sul proprio talento. Chénier vide nel teatro non solo un elemento pedagogico ma uno strumento filosofico, così come lo intendeva Voltaire, con il quale mostrare al pubblico i problemi del mondo per poterli affrontare in nome del progresso, dei diritti del popolo e della libertà. Ma nonostante l'incredibile successo e un incasso che arrivò a 128.000 lire, nel 1790 lo spettacolo sparì dalle scene:

Nelle circostanze critiche in cui si trovava il regno, la rappresentazione di Carlo IX avrebbe rischiato di provocare un effetto devastante sugli spiriti già riscaldati. Suard parla con cognizione di causa. Nel contesto aperto dalla Rivoluzione, è a partire dal suo effetto sulla scena che bisogna giudicare Carlo IX. Effetto la cui portata spettacolare è fondamentalmente ideologica nelle sue conseguenze, poiché si rivolge ormai ad un popolo in effervescenza. E il risultato è terribile, radicale nei confronti dei grandi, dei sacerdoti, del re finalmente, verso il quale la tragedia suscita - a detta di tutti - odio e risentimento, per non dire orrore¹⁶.

¹⁵ MARIANGELA MAZZOCCHI DOGLIO, *Apologia della rivolta: da Chénier a Laya*, in PAOLO BOSISIO (a cura di), *Lo spettacolo nella rivoluzione francese*, Roma, Bulzoni, 1989, p. 254-155.

¹⁶ GAUTHIER AMBRUS, *Voix politiques dans les tragédies révolutionnaires de Marie-Joseph Chénier*, in «Littératures», n.62, 2010, pp. 141-157.

L'opera non venne più rappresentata, ma quando i delegati delle province arrivati a Parigi chiesero di vederla, furono gli stessi attori della Comédie-Française, quelli che a breve sarebbero stati definiti neri, a rifiutare, fornendo a Talma l'occasione di fare un suo "colpo di stato". Mentre alcuni suoi colleghi dichiararono l'impossibilità di mettere in scena l'opera a causa dell'indisposizione di due attori, Talma dichiarò al pubblico di sua iniziativa che avrebbero trovato una maniera per metterlo in scena. La *pièce* divenne un simbolo di apologia della rivoluzione nonché, come afferma Mariangela Mazzocchi Doglio, «primo grande evento rivoluzionario che dopo la presa della Bastiglia abbia coinvolto emotivamente e politicamente il governo e il popolo francese»¹⁷.

Nel 1793 venne rappresentata sempre al Théâtre de la Nation *l'Ami des lois*, una commedia in cinque atti in versi scritta da Jean-Louis Laya. Nonostante la struttura classica, la *pièce* trattava un argomento contemporaneo: il tentativo d'integrazione di due ex-nobili nella Francia dell'epoca, per vedere se questi potessero veramente diventare dei "cittadini" e servire la nazione; la storia si sviluppa tra intrighi e sorprese mostrando le rivalità esistenti fra le diverse fazioni della "nuova Francia". Durante la prima del 2 gennaio, momento in cui si stava inasprendo il conflitto fra girondini e montagnardi, la *pièce* ottenne un discreto successo, ma non fu apprezzata dai giacobini poiché capace, a loro avviso, di suscitare sentimenti e opinioni che potevano risultare loro avversi. Per questa ragione fu richiesta la sospensione della *pièce* da parte della Comune; ma quando gli attori l'annunciarono presentando il nuovo programma, il pubblico insorse, trovando sostegno anche dalla stampa. Il «Moniteur Universel» dichiarava in prima pagina « Questa *pièce* merita d'essere seguita. È auspicabile che venga rappresentata rapidamente in tutta la Francia. Senza dubbio non se ne farà una questione di partito; ciò non potrebbe avvenire senza ingiustizia¹⁸». La polizia e il sindaco furono movimentati ma con scarsi risultati, tanto che venne concessa una nuova replica, opportunità che si rivelò essere però una breve concessione. La questione venne attentamente valutata e benché il divieto di rappresentazione fosse sospeso, gli attori della Comédie preferirono dedicarsi ad un repertorio differente. Questo evento fece comprendere al governo che il loro controllo sui teatri non era stabile a causa di un sistema poco strutturato e non ben definito che, nonostante i rinnovamenti, rimaneva ancorato alla logica che aveva caratterizzato i teatri durante *l'ancien regime*. Proprio alla luce di ciò, e dopo la sospensione di una rappresentazione di *Meropè* che fece discutere, la Convenzione

¹⁷ MARIANGELA MAZZOCCHI DOGLIO, *Apologia della rivolta: da Chénier a Laya*, cit., p. 257.

¹⁸ LOUIS MOLAND, *Théâtre de la révolution ou choix de pièces de théâtre qui ont fait sensation pendant la période révolutionnaire*, cit., p. XIII.

Nazionale incaricò il Comitato d'Istruzione Pubblica di presentare una legge che regolamentasse la situazione per quanto riguarda la sorveglianza degli spettacoli:

La Convenzione, seguendo la proposta di Boissy-d'Anglas, adotta un decreto che ordina al comitato dell'Istruzione pubblica di presentare una legge sulla sorveglianza degli spettacoli, incaricando il sindaco di prendere le misure necessarie per impedire la rappresentazione di *Meropè*. [...] Ogni giorno si evidenzia più apertamente la volontà di fare dei teatri una scuola patriottica¹⁹.

Il primo decreto fu realizzato il 2 agosto 1793 e subito mise in evidenza il proprio valore pedagogico poiché già con il primo articolo obbligava ogni teatro a rappresentare settimanalmente tragedie preselezionate (*Bruto*, *Guglielmo Tell* e *Caio Gracco*) che avevano lo scopo di esaltare i gloriosi avvenimenti della rivoluzione e le virtù dei difensori della libertà, imponendo e confermando così un repertorio che già si era insinuato nei teatri negli ultime tre anni:

A partire dal 4 di questo mese, e fino al 1° settembre prossimo, saranno rappresentate tre volte la settimana, nei teatri di Parigi che saranno designati dal comune, le tragedie di *Bruto*, *Guglielmo Tell*, *Caio Gracco*, e altre opere drammatiche che ripercorrono i gloriosi eventi della Rivoluzione e le virtù dei difensori della libertà. Una di queste rappresentazioni sarà data ogni settimana a spese della Repubblica²⁰.

I teatri che invece avessero scelto un diverso repertorio in grado di “corrompere lo spirito pubblico” sarebbero stati chiusi e i loro direttori puniti secondo la legge. Nell’articolo due agli ufficiali comunali fu attribuita l’autorità di interrompere uno spettacolo in qualsiasi momento:

Art.2. Ogni teatro che rappresenterà opere tendenti a corrompere lo spirito pubblico e a risvegliare la vergognosa superstizione della regalità sarà chiuso e i direttori arrestati e puniti secondo i rigori della legge²¹.

Il controllo si fece maggiore di anno in anno. Nel gennaio del 1796, il Théâtre des Arts dovette offrire ogni giorno un’esibizione di *L’Offrande à la Liberté* o altre *pièces* volte a

¹⁹ VICTOR HALLAYS-DABOT, *Histoire de la censure théâtrale en France*, Genève, Slatkine reprints, 1970, pp. 178-179.

²⁰ *Ivi*, pp. 14-15.

²¹ *Ibidem*.

esaltare i valori della libertà. Un altro decreto realizzato nel 1794, inteso a riorganizzare il sistema dei comuni, affidò il controllo della sorveglianza degli spettacoli alla Commissione dell'Istruzione Pubblica. Per limitare la circolazione di idee, un ambiente culturalmente stimolante come il teatro andava tenuto sotto controllo. Per questo motivo i decreti successivi mirarono soprattutto a sedare gli eccessi degli spettatori, chiudendo i teatri che erano sospettati di essere diretti o frequentati da soggetti che potevano rappresentare un pericolo; una delle sue prime vittime fu il Théâtre Feydeau, preso di mira a causa del suo pubblico, che includeva sostenitori del re.

Sottin de la Condière, il capo della polizia in carica all'epoca, si dedicò con attenzione al tema della sorveglianza teatrale; diventando un elemento di mediazione tra la volontà del governo e degli imprenditori, poté facilmente comprendere quali rischi potevano rappresentare i teatri. Molto spesso, animati dallo spirito delle *pièces*, i membri del pubblico davano luogo a dibattiti e confronti fra loro che sfociavano in risse, arrivando a turbare la quiete pubblica e l'esecuzione stessa dello spettacolo. Per prevenire tali conflitti si scelse di monitorare al meglio i repertori teatrali sottoponendoli ogni otto giorni ad un controllo. Fu tuttavia necessario attendere il decreto del 14 maggio del 1794 per vedere la censura rientrare apertamente sulla scena. Il comitato di salute pubblica fu incaricato della sorveglianza e della "pulizia" dei repertori dei vari teatri; il compito fu affidato a Baudrois e Froidure, ma furono sospesi dopo pochi mesi a causa di "eccessiva moderazione"; al loro posto subentrarono Faro e Lelièvre, che in tre mesi respinsero trentatré opere su centocinquantuno esaminate, mentre venticinque subirono dei cambiamenti. Anche molti dei classici della tradizione francese di Molière, Corneille e Racine tornarono sulla scena solo con le adeguate censure.

Regolamentazione e normativa sulle attività spettacolari dal Consolato all'Impero

Il Consolato fu costituito in Francia in seguito ad un colpo di Stato avvenuto il 9 novembre (18 brumaio) 1799 e nei mesi successivi pose al governo tre consoli: Bonaparte, Cambacères e Lebrun. Gli ultimi due in realtà disponevano solo di un voto consultivo, mentre il potere si concentrava nelle mani del primo console. Bonaparte era noto per il suo rigore e la sua smania di controllo, che gli permisero di dedicarsi ad ogni aspetto della vita politica e culturale, inducendolo ad effettuare numerosi interventi anche in ambito spettacolare. I teatri, la cui struttura e organizzazione era stata sconvolta dalla

legge del 1791, si erano espansi senza un vero controllo, inserendosi nel tessuto urbano e diventando una parte sempre più essenziale della vita culturale parigina, e proprio per queste ragioni, a parere del nuovo capo di Stato, era necessaria una regolamentazione.

L'interesse artistico del primo console è stato ampiamente indagato da molti studiosi, e sono numerose le testimonianze che fin dall'infanzia descrivono il suo interesse in questo campo: «A quell'epoca [1795] già si manifestava il gusto di Bonaparte per le rappresentazioni teatrali, nelle quali cercava sia un diversivo alla noia, sia, più probabilmente, l'incoraggiamento per i suoi sogni»²². La noia, che tormentò Napoleone durante gran parte della sua vita, secondo numerose testimonianze fu usata come giustificazione per numerosi allestimenti da lui organizzati²³, ma Franco Piva propone di analizzare questo suo interesse ricollegandolo alla politica, ovvero a una visione dell'arte drammatica come strumento utile per la Nazione, usata allo scopo di riportare la Francia all'ordine da cui si era allontanata²⁴. Napoleone stesso, che in gioventù aveva coltivato il sogno di diventare scrittore, si era cimentato nella stesura di alcune opere: *Le chien, le lapin et le chasseur*, una favola che vedeva come protagonisti degli animali; una cronaca della storia corsa mai conclusa, nonché un dramma, scritto poco dopo la rivoluzione, intitolato *Le souper de Beaucaire*. Inoltre, la declamazione era una delle materie d'insegnamento nelle scuole dell'epoca e anche lui, come i suoi fratelli, ebbe modo di studiare numerosi testi teatrali, facendo sì che nel tempo il suo interesse per il teatro aumentasse, facendolo diventare un fedele spettatore per tutto il corso della sua vita.

Napoleone, in quanto primo console, si ritrovò nelle condizioni di potere influenzare la scena teatrale francese. Questo mondo non gli era estraneo poiché fin dal suo arrivo a Parigi aveva avuto l'opportunità di stringere amicizia con un noto attore della Comédie-Française, Francois-Joseph Talma, marito della sua affittuaria di casa. In prima battuta però, dopo la presa di potere avvenuta col colpo di Stato del 1799, Napoleone si dedicò in minima parte alla scena agita; il suo scopo principale in quell'ambito fu di riorganizzare il sistema di gestione teatrale che dopo la rivoluzione si era ritrovato in un caos totale. I decreti che realizzò in quel periodo cercarono di proporre una struttura coerente e

²² LOUIS HENRY LECOMTE, *Napoléon et le monde dramatique*, London, Forgotten books, 2018, p. 2.

²³ CLAIRE ELISABETH JEANNE GRAVIER DE VERGENNES CONTESSE DE REMUSAT, *Memoirs of Madame de Rémusat - 1802-1808*, Londra, Sampson Low, 1880, Vol. III, p. 367.

²⁴ Cfr. FRANCO PIVA, *Le cadre historique et normatif du théâtre français sous le Consulat et l'Empire*, in « Studi Francesi », n.191, 01 agosto 2020, pp. 258-268, citazione a pagina 258.

articolata al fine di individuare una corretta modalità di controllo per un numero tanto elevato di sale.

La questione più urgente che il Direttorio aveva lasciata al Consolato era ovviamente la soppressione dell'anarchia. Poiché i teatri esercitavano un'enorme influenza sull'opinione pubblica, Napoleone li utilizzò come nuovi portavoce, così come aveva già fatto il governo post-rivoluzionario; l'organizzazione della vita teatrale e il controllo dei repertori divennero gli elementi essenziali della sua politica nei primi anni del XIX secolo. La censura rimase formalmente abolita ma il governo aveva ancora potere sulla gestione del repertorio dei teatri grazie al decreto del 14 maggio (25 floreale) 1794, nel quale si richiedeva a questi di sottoporre il proprio repertorio ad un controllo preventivo.

In primo luogo era necessario chiarire quale ente si dovesse occupare dei teatri e soprattutto quali aspetti della vita teatrale fosse necessario tenere sotto controllo. Le sale nate in quel breve periodo erano numerose e non fu possibile affidarsi a nessun sistema precedentemente utilizzato per gestirle, pertanto fu proposto di mettere il settore teatrale in mano al Ministero degli Interni o alla Polizia Generale; i loro compiti principali sarebbero stati quelli di tenere sotto controllo le sale e impedire eventi che potessero turbare la quiete pubblica. La Polizia Generale che il primo console si trovò a gestire si fondava su di un sistema in parte nuovo e sperimentale che era andato incontro a nuovi e radicali innovamenti in seguito alla caduta di Robespierre nel luglio 1794 e alla conseguente fine del governo rivoluzionario. Con la soppressione della Comune di Parigi, la polizia della capitale passò sotto l'autorità di una commissione esecutiva. Parigi divenne concretamente il centro di coordinamento dell'istituzione poiché venne dotata del *Bureau central du canton de Paris*, un'amministrazione di polizia centralizzata diretta da tre amministratori e da un commissario del Direttorio. I commissari di polizia, resi obbligatori dal 1795 in tutte le città con più di cinquemila abitanti, non furono più eletti, ma nominati come giudici di pace dal governo. Il 2 gennaio (12 nevoso) 1796 il Direttorio istituì il Ministero della Polizia Generale facendo acquisire al Comitato di Sicurezza Generale un maggiore controllo, poiché vedeva proprio in questa nuova istituzione uno strumento di mantenimento dell'ordine.

Consapevole della situazione, Napoleone decise di riorganizzare il sistema di sorveglianza teatrale affidandolo inizialmente al Ministero della Polizia Generale, ma inserendo al suo interno uomini a lui fedeli; come sostituto del ministro di polizia Sottin, il console nominò Joseph Fouché, che fin da subito si attivò per creare un efficiente metodo di controllo dei repertori di tutte le sale da spettacolo parigine, dimostrando un'ampia conoscenza delle potenzialità del teatro. Un'aumento del controllo su questo

aspetto si ebbe subito dopo il colpo di stato del 9 e 10 novembre (18 e 19 brumaio). Molti teatri celebrarono l'evento con delle rappresentazioni che potessero far risaltare la figura del primo console, trovando grande appoggio da parte del pubblico francese:

I diversi Manifesti, Annunci e Avvisi del 24 Brumaio anno VIII (15 novembre 1799) raccontano bene il fermento del mondo drammatico all'indomani del colpo di stato del 18-19 Brumaire (9-10 novembre) [1799]. Nelle sale, le lodi al “ *messie botté* “, per “l'eroe-salvatore” tornato dall'oriente per raddrizzare le sorti della Repubblica, si realizza in diverse forme. Numerose testimonianze contemporanee attestano l'entusiasmo mostrato da un pubblico che si affrettava ad applaudire le arie e i versi patriottici o i passaggi che si prestavano ad essere ricondotti all'attualità²⁵.

Il Théâtre de la République et des Arts mise in scena *La caravane du Caire* di André Grétry citando i versi «La victoire est à nous ! / Saint Phar, par son courage, / De la mort, du pillage / Nous a délivré tous!»; all'Opéra-Comique si celebrarono i versi di Lurcain e di suo fratello in *d'Ariodant* di Étienne Méhul. La sala applaudiva ad ogni passaggio ritrovando un'eco dell'attualità nella storia, poiché era in atto un'attiva ricerca da parte del pubblico di citazioni che nell'opera potessero rappresentare la realtà che stavano vivendo. La storia contemporanea, indifferentemente dall'opera rappresentata, doveva rivivere sul palcoscenico; gli impresari e il pubblico concordavano su questo punto. Inizialmente i teatri dovettero ricercare le opere contemporanee più adatte, riprendendo spesso quelle dedicate alle campagne in Egitto di Napoleone, come *Le Héros de retour d'Égypte* di d'Hyppolite et Destival, *Les Nouvellistes de Pantin, ou Le retour inattendu* di Gamas, *Désaugiers et Jacquelin* o *Le premier rayon de soleil* di Saint-Victor²⁶. Il mito del Generale Napoleone era già divenuto celebre grazie alla campagna d'Italia ma fu consolidato con la spedizione in Egitto; le numerose celebrazioni in suo onore evidenziavano il forte ascendente che la sua figura iniziava a esercitare sul popolo. Cyril Triolaire riporta i successi iniziali del generale, acclamato in molteplici località a merito delle sue imprese, citando il caso di Puy-de-Dôme, cittadina che arrivò a dedicare al trionfante militare una statua in suo onore²⁷.

²⁵ PAOLA PERAZZOLO, *Les Journée[s] de Saint-Cloud : les pièces de circonstance autour du coup d'état du 18 Brumaire*, in «Revue italienne d'études françaises», n.11, 2021, pp. 1-13, citazione a pagina 1.

²⁶ Cfr. *ivi*, p.2.

²⁷ Cfr. CYRIL TRIOLAIRE, *Célébrer Napoléon après la République: les héritages commémoratifs révolutionnaires au crible de la fête napoléonienne*, in «Annales historiques de la Révolution française», n.346, Octobre-Décembre 2006, pp. 54-71, citazione a pagina 55

Tuttavia, anche l'entusiasmo del popolo doveva essere monitorato e per questa ragione il ministro della Polizia Fouché dovette intervenire in prima persona. In seguito a una rappresentazione de *Les Mariniers de Saint-Cloud* di Charle-Auguste Sewein, allestita al Théâtre de l'Opéra-Comique, il ministro scrisse al direttore del teatro imponendogli il divieto di rappresentazione di questo spettacolo poiché avrebbe potuto suscitare una "scorretta" interpretazione degli avvenimenti storici contemporanei. Il 4 dicembre (13 frimaio) 1799 fu indirizzata una lettera ai direttori dei teatri, i quali furono invitati quel giorno stesso a cessare le rappresentazioni di opere che potevano essere collegate agli eventi di brumaio o alle leggi che ne derivarono, informandoli che per allestire opere relative al tema del colpo di Stato era necessario richiedere il visto all'ufficio centrale²⁸.

Ma, nonostante qualche sporadico intervento relativo alla scelta dei repertori, i teatri vollero sfruttare il fascino di Bonaparte; questa nuova figura era ormai stata associata a quella del militare imbattibile, del rivoluzionario onesto, pacificatore della Francia e dell'Europa, che si scaglia contro i complotti e si pone come nemico dei partiti e delle fazioni. Gli imprenditori, i direttori e i drammaturghi captarono l'interesse del pubblico e lo soddisfarono, presentando l'eroe che serviva a portare la pace e la gloria dopo il periodo tragico e sconvolgente della rivoluzione e del terrore. Il mito di Napoleone nacque sulla scena ed è lì che trovò *in primis* il sostegno del popolo, pronto ad accoglierlo anche sulla scena politica²⁹.

In collaborazione con il ministro di polizia, vi era Louis-Nicolas Du Bois, primo prefetto della polizia, autore di numerosi decreti realizzati per delineare la nuova vita teatrale parigina, fra cui il decreto del 1 luglio (12 messidoro) 1800, che prevedeva, fra le altre cose, disposizioni sulla sicurezza all'articolo 12:

Ci sarà la polizia dei teatri per tutto ciò che concerne la sicurezza delle persone, le precauzioni da prendere per prevenire gli incidenti, e garantire il mantenimento della tranquillità e dell'ordine, sia dentro che fuori³⁰.

Realizzato per stabilire quali fossero i poteri del Prefetto di Polizia, nel medesimo articolo si definirono i ruoli della *Police des théâtres*, che si sarebbe dovuta dedicare per lo più alla gestione del pubblico e delle masse, del controllo delle infrastrutture e delle loro

²⁸ Cfr. Lettera dell'amministratore Du Bois ai direttori dei teatri, Parigi, 4 dicembre 1799, contenuta in LOUIS-HENRY LECOMTE, *Napoléon et le monde dramatique*, cit., p. 35.

²⁹ Cfr. PAOLA PERAZZOLO, *Les Journées[s] de Saint-Cloud*, cit., p. 6.

³⁰ LOUIS-HENRY LECOMTE, *Napoléon et le monde dramatique*, cit., p.37.

condizioni strutturali. La polizia doveva svolgere un compito di prevenzione, con lo scopo di individuare edifici che potessero costituire un rischio e far sì che venissero ristrutturati e messi a norma o che fossero chiusi. Questa risultò essere una delle tematiche più importanti del decreto, che puntava a migliorare la salubrità della città cercando di utilizzare spazi consoni alle attività in un'ottica di prevenzione. A causa del loro numero elevato, delle folle che ospitavano e delle strutture non idonee, i teatri erano spesso luoghi rischiosi per la sicurezza. Du Bois ne era consapevole e aveva indirizzato delle lettere ai direttori delle sale per indurli alla risoluzione del problema; ne è testimone la lettera del 4 giugno in cui portò come esempio l'incendio del Théâtre de Vaudeville, utilizzato come pretesto per ribadire ai direttori dei teatri l'importanza di avere delle norme comuni da rispettare e delle strutture adeguate, ponendo anche una limitazione su alcuni materiali, il cui utilizzo avrebbe comportato diversi rischi:

Parigi, il 15 Pratile anno VIII (4 giugno 1800)

L'incendio ha avuto luogo ieri, Cittadino, al teatro di Vaudeville. Quattro quadri di fondo e due retroscena sono stati distrutti dalle fiamme, e senza l'attività dei vigili del fuoco, lo zelo del commissario di polizia e della divisione delle Tuileries, l'intera sala avrebbe potuto andare in fumo. Questo incidente è stato causato da un petardo che si era incastrato nelle pieghe di una tela.

Il vostro stesso interesse e la sicurezza pubblica esigono che siano adottate misure atte a prevenire tali incidenti. La vostra vigilanza, per quanto attiva possa essere, non impedirà mai ad un razzo o ad un petardo di appiccare il fuoco ad una tela se i resti ancora in fiamme si infileranno malauguratamente in qualche piega. I progressi di un incendio nelle sale di spettacolo sono così veloci che i soccorsi più rapidi difficilmente possono fermarli. Vi invito di conseguenza, anzi vi esorto, se necessario, a non impiegare né petardi né razzi in nessuna sala. Sono certo che vi atterrete a questa misura precauzionale, e che nessun imprenditore o direttore di teatro mi costringerà a chiudere una sala dove razzi o petardi siano stati sparati a dispetto della presente.

Salute e fraternità³¹.

Fu necessario attendere il 19 gennaio (29 nevos) 1802 per avere un'ordinanza definitiva che si proponesse di regolarizzare la vita teatrale francese: l'*Ordonnance concernant la police extérieure et intérieure des spectacles*³².

³¹ Lettera del Prefetto della polizia Louis-Nicolas Du Bois ai direttori dei teatri, Parigi, 4 giugno 1800, contenuta in *Ivi*, cit., pp. 36-37.

³² Cfr. Appendice A.

I primi due articoli presentavano le procedure necessarie per avviare un'attività teatrale, anticipando delle nozioni sulle norme di sicurezza da rispettare per quanto riguarda le sale specificate poi negli articoli successivi. Per l'avvio di un'attività teatrale si dispose che fosse necessario soddisfare le formalità volute dalla legge (art.1), ma il permesso sarebbe stato concesso solo a coloro che avessero proposto l'utilizzo di un edificio a norma (art. 2) e messo in atto le procedure in grado di garantire la sicurezza del pubblico e dei lavoratori (art. 3). Nel decreto si fornirono delle specifiche estremamente pratiche volte a migliorare la gestione del flusso di persone nelle sale e nei corridoi. Fu infatti imposto di evitare soste del pubblico nelle aree del peristilio e del vestibolo (art. 2), di chiudere successivamente le porte di comunicazione fra la sala, il foyer e le logge all'inizio dello spettacolo (art. 5). Sempre durante le rappresentazioni i corridoi dovevano essere sgomberati per non disturbare l'evento (art. 10), mentre le porte si sarebbero dovute riaprire alla conclusione dello spettacolo, in modo da facilitare l'uscita del pubblico e la circolazione della massa (art. 6), facendo allontanare ogni individuo ad eccezione del personale del teatro e vietando a tutti i soggetti di sostare nel peristili o nel vestibolo, zone fondamentali da tenere sgombre per facilitare il flusso di persone (art.8). Si pose particolare attenzione anche alla capienza delle sale grazie a disposizioni più rigorose; si decise infatti di monitorare la vendita di biglietti, impedendo al teatro di proporre più posti rispetto al numero di persone che potevano essere contenute nella sala (art.4).

Mantenere l'ordine all'interno del teatro divenne una delle priorità a cui il governo pose maggior attenzione. Si vietò esplicitamente di creare subbuglio o di interrompere lo spettacolo, imponendo anche a librai e venditori il divieto di annunciare opere diverse da quelle teatrali (art. 7). Gli articoli dal tredici al diciotto furono dedicati al problema di circolazione che si verificava al di fuori del teatro e nelle strade cittadine alla conclusione di una rappresentazione. Al fine di evitare ingorghi e complicazioni per la mobilità pubblica, si tentò di regolamentare la gestione e la circolazione dei mezzi di trasporto. Per questo scopo fu studiato appositamente un percorso ideale che prendeva in considerazione il tempo di sosta necessario ad ogni vettura per caricare i clienti davanti al teatro e che cercava di evitare la formazione di ingorghi diluendo il traffico in un percorso prestabilito che i conducenti erano invitati a seguire. Ai cocchieri restanti in servizio, in attesa dei propri passeggeri, fu imposto il divieto di lasciare il proprio mezzo incustodito (art. 13) e furono designati ad aspettare in aree a loro riservate (art. 14). Si dedicò inoltre molta attenzione anche alle indicazioni date all'uscita del teatro, specialmente alla velocità delle vetture, che nei pressi dello stesso fu fissata "al passo", e alla procedura con la quale le carrozze avrebbero potuto riprendere i passeggeri, con ordine, facilitando

per tutti il processo (art. 15, 16 e 17). Nella conclusione non mancarono le specifiche sulle conseguenze alle quali i guidatori sarebbero andati incontro se non avessero rispettato gli articoli precedentemente citati e le aggravanti per la mancata osservazione delle stesse in caso di un incidente effettivo.

Gli articoli successivi, dal diciannove al ventisette, delinearono meglio i compiti della polizia e definirono la sua organizzazione. Ad ogni teatro venne assegnato un corpo di guardia (art.19 e 21), il quale poteva essere integrato con un numero maggiore di uomini in base alle necessità, aventi diritto di entrare nella sala se si fosse rilevato un rischio per la sicurezza pubblica (art. 20 e 23). In caso di pericolo i cittadini dovevano obbedire agli ufficiali di polizia, mentre i soggetti invitati a lasciare la sala dalle forze di Polizia avrebbero dovuto recarsi all'ufficio di polizia per dare atto delle proprie azioni (art. 24 e 25).

Il decreto puntava a fornire delle linee guida chiare e definite da applicare quotidianamente durante, prima e dopo le rappresentazioni, prendendo in considerazione diversi settori in cui vi era la necessità di una gestione più accurata, in modo di assicurare al pubblico la migliore esperienza possibile. Il prefetto di polizia venne concretamente incontro alle esigenze degli spettatori per quanto concerne le questioni pratiche della vita teatrale parigina, dando massima importanza alla sicurezza dei cittadini e alle loro esigenze. Numerosi furono i comunicati indirizzati ai direttori delle sale per trattare questo tema e avviare una collaborazione allo scopo di raggiungere il medesimo obiettivo:

La sicurezza dei cittadini ed il vostro stesso interesse esigono questa disposizione. Ho pensato che sarebbe bastato farvi conoscere le proteste dei cittadini che vogliono porre fine al problema, e non dubito che tutti gli artisti impegnati nei teatri saranno doppiamente zelanti e accurati nell'esecuzione di una misura con la quale otterranno un vantaggio anche per sé stessi, poiché il pubblico soddisfatto sarà più disposto ad applaudire il loro talento³³.

Le lettere degli spettatori permisero di analizzare alcune delle problematiche che il prefetto dovette affrontare, tra cui le lamentele dovute all'eccessiva durata degli intervalli, all'orario previsto per la fine dello spettacolo, che impediva a molti "onesti cittadini" di recarsi a teatro, oppure le note sulla presenza di diplomatici o figure di rilievo che richiedevano una differente gestione della sala e un controllo maggiore del pubblico. Per risolvere tali questioni, il prefetto di Polizia Du Bois intavolò una corrispondenza con i direttori dei teatri avanzando delle proposte per migliorare la situazione e soddisfare le

³³ Lettera del Prefetto della polizia Louis-Nicolas Du Bois ai direttori dei teatri, Parigi, 16 novembre 1800, contenuta in *Ivi*, p. 38.

esigenze degli spettatori. Nella lettera del 16 novembre (5 brumaio) 1800, in risposta alla difficoltà riscontrate da alcuni cittadini per tornare alla propria dimora ad un'ora troppo tarda, consapevole del fatto che non era possibile anticipare gli spettacoli, propose di ridurre gli intervalli, per far concludere gli intrattenimenti ad un'ora consona. Seguendo queste indicazioni i teatri parigini avrebbero dovuto terminare gli spettacoli verso le ore 22 mentre quelli situati nei *boulevards* verso le 21.30, indipendentemente dall'ora in cui si fosse alzato il sipario³⁴. Nella lettera indirizzata sempre ai direttori dei teatri del 29 marzo (8 germinale) 1802, per ridurre il malcontento del pubblico si propose di indicare l'orario esatto dell'inizio dello spettacolo³⁵.

Il 24 maggio (4 pratile) 1801 il prefetto di polizia comunicò ai direttori dei teatri ulteriori direttive per il mantenimento dell'ordine, precisando che nessun'opera estranea a quella allestita avrebbe più avuto l'autorizzazione di essere letta o cantata³⁶. Con questo articolo si tentò di scoraggiare ogni sorta di dibattito intellettuale e di evitare che il teatro desse voce a ideologie opposte a quelle governative, introducendo di fatto una forma di censura. Chiaramente tali questioni rischiavano di diventare più complesse e delicate in caso si fossero presentate in sede diplomatica. Proprio perché consapevole di ciò, Napoleone stesso ritenne necessario sottolineare alla polizia l'importanza di aumentare le precauzioni in determinati contesti che potevano coinvolgere ospiti illustri e di considerare differenti fattori al fine d'evitare inconvenienti diplomatici. In seguito ad uno sgradevole accaduto a Bordeaux durante un evento organizzato per il passaggio del Re di Toscana, il primo console scrisse personalmente al Ministro della Polizia generale Fouché affinché venissero prese le giuste precauzioni.

Napoleone non esitava ad intervenire personalmente nell'organizzazione della vita teatrale parigina e a riorganizzarla secondo le esigenze del Consolato, ma anche secondo i propri gusti. Il suo controllo sulla polizia era già assodato grazie alla presenza di uomini di fiducia da lui saggiamente collocati nelle posizioni perfette per servirlo, ma importante fu soprattutto il suo legame con il Ministero degli Interni; l'uomo che ottenne la carica di ministro subito dopo gli avvenimenti di brumaio fu Luciano Bonaparte, il fratello minore di Napoleone.

³⁴ Cfr. Lettera del Prefetto della polizia Louis-Nicolas Du Bois ai direttori dei teatri, Parigi, 4 giugno 1800, contenuta in *Ivi*, cit., pp. 36-37.

³⁵ Cfr. Lettera del Prefetto della polizia Louis-Nicolas Du Bois ai direttori dei teatri, Parigi, 29 marzo 1802, contenuta in *Ivi*, cit., p. 43.

³⁶ Cfr. Lettera del Prefetto della polizia Louis-Nicolas Du Bois ai direttori dei teatri, Parigi, 24 maggio 1801, contenuta in *Ivi*, cit., pp. 38-39.

Per comprendere il legame tra queste due figure è utile analizzare la corrispondenza dei Bonaparte. Forse proprio per merito della confidenza che esisteva fra loro, Napoleone si sentì autorizzato, parlando al fratello, di riproporre sulle scene opere che potessero soddisfare il suo gusto personale. Le tragedie erano generalmente attribuite all'*Ancien Regime* e dopo la rivoluzione il pubblico era stato attratto da altri spettacoli; con un numero maggiore di teatri e una libertà quasi assoluta il popolo era stato sedotto da un'offerta straordinaria. Col tempo, però, anche la tragedia riuscì a tornare alla ribalta, forse per merito di attori di talento come Talma, ma non sarebbe improbabile attribuire questo mutamento anche all'influenza esercitata dal primo console, grande ammiratore della tragedia classica. In una lettera indirizzata al fratello, o meglio al ministro degli Interni, Napoleone esprimeva proprio il desiderio di rivedere "l'antico repertorio" alla Comédie-Française.

Nel documento redatto il 5 aprile (15 germinale) 1800, proposto nell'articolo di Franco Piva, il console informa il ministro delle decisioni prese in materia teatrale:

I consoli della Repubblica desiderano, Cittadino Ministro, che facciate sapere agli imprenditori dei vari teatri di Parigi che nessuna opera deve essere allestita se non in virtù di un permesso dato da voi. Il capo divisione dell'istruzione pubblica del vostro dipartimento deve essere personalmente responsabile di tutto ciò che, nelle *pièces* rappresentate, sarà contrario ai buoni costumi e ai principi del patto sociale. Come conseguenza di questa disposizione, il Prefetto di Polizia non permetterà l'annuncio di alcuna opera se non dopo l'esibizione del permesso che avete concesso. [...] I consoli mi incaricano nello stesso tempo di invitarvi a presentare loro, in questo decennio, una relazione sulle misure da adottare per limitare il numero dei teatri e sui regolamenti da adottare per assicurare la sorveglianza dell'autorità pubblica³⁷.

La lettera invitò il Ministro degli interni a dedicarsi ad una riorganizzazione del sistema teatrale parigino, specificando che ogni teatro avrebbe dovuto ottenere un permesso accordato dal Ministero degli Interni per rappresentare *pièces* che rispettassero la morale e i principi del patto sociale, o per meglio dire, che non mettessero sotto una luce negativa gli avvenimenti di brumaio e il nuovo ordine sociale. Per la prima volta venne proposta una riduzione del numero di teatri. Gli uomini incaricati del mantenimento dell'ordine furono: Roederer, capo della divisione dell'istruzione del ministero degli Interni (dipartimento creato nel 1802 in seguito all'ampliamento delle mansioni attribuite al

³⁷ Lettera del Prefetto della polizia Louis-Nicolas Du Bois al Ministro degli Interni Luciano Bonaparte, Parigi, 5 aprile 1800, contenuta in *Ivi*, pp. 35-36.

ministero), il quale divenne direttamente responsabile dei soggetti e delle tematiche affrontate in scena; e il Prefetto di Polizia, che assunse il compito di mettere in atto le restrizioni prese dal Ministero e di evitare la messa in scena di spettacoli privi d'autorizzazione. Il ministro degli Interni invece ricevette dai consoli il compito di dedicarsi alla stesura di un rapporto che avrebbe avuto il compito di presentare le norme dei teatri in materia di regolamenti, sorveglianza e autorità pubblica, che si sarebbero concretizzate e riproposte nell' *Ordonnance concernant la police extérieure et intérieure des spectacles* del 1802³⁸. Nel frattempo, il 12 aprile (22 Germinale) 1800, il ministro indirizzò una lettera al prefetto della Senna:

Gli spettacoli, cittadini, hanno attirato la sollecitudine del Governo. Questo testimonia al popolo l'interesse e il rispetto che ci porta ad estromettere ogni elemento che non risulta essere degno della sua stima, e tutto ciò che potrebbe ferire le sue opinioni o corrompere i suoi costumi. Convinto di questa verità, il Governo mi ha incaricato dell'onorevole missione di sorvegliare i teatri. Riceverete presto l'elenco delle opere, sia vecchie che nuove, che potranno essere proposte o riproposte a teatro, e farete in modo che nessun'altra sia inserita nel repertorio dei direttori degli spettacoli. Se alcuni di questi direttori volessero mettere a teatro opere che non fossero sulla lista, voi mi proporrete i manoscritti, con il vostro parere, affinché io possa pronunciarmi.

Vi porgo i miei saluti.

Luciano Bonaparte³⁹.

Il ministro incominciò così ad avviare dei meccanismi che sarebbero stati caratteristici della sorveglianza teatrale, indicando una lista di spettacoli da censurare, e inaugurò una collaborazione con il Prefetto e la Polizia della capitale. Non mancarono nel preambolo parole d'ammirazione nei confronti del Governo e delle azioni volte ad assicurare ai cittadini un'impeccabile offerta teatrale. Un'elemento interessante che è possibile dedurre dalla lettera è che la sorveglianza teatrale tanto contesa tra il ministero della Polizia e quello degli Interni, fu affidata al Ministero degli interni, risolvendo la disputa a favore di Luciano Bonaparte, che già aveva un rapporto di tensione con il Ministro della Polizia Generale Fouché. Questi conflitti sfortunatamente si riversarono nel rapporto con il primo console ed entrambi furono successivamente allontanati dalla propria carica; Luciano si dimise a causa della stesura di un *pamphlet*, e Fouché invece fu licenziato, provocando la

³⁸ Cfr. Appendice A.

³⁹ Lettera del ministro degli Interni Luciano Bonaparte al prefetto della Senna Nicolas Frochot, Parigi, il 12 aprile 1800 in LOUIS-HENRY LECOMTE, *Napoléon et le monde dramatique*, cit., pp. 427-428.

fine del ministero della Polizia Generale, le cui funzioni verranno inglobate nel ministero di giustizia, per poi essere riassunto anni dopo aver nuovamente confermato la sua fedeltà.

In seguito alla proclamazione di Napoleone a imperatore fu necessario attendere il 1806 per vedere un intervento da parte dell'autorità in campo teatrale. In quanto imperatore, Bonaparte si impegnò a mantenere stabile la struttura organizzativa che aveva contribuito a creare, dedicandosi in particolare modo al mantenimento della fama e della prosperità per il Théâtre-Français e l'Opéra. Fu artefice infatti di numerosi decreti volti a ristabilire alcuni privilegi per questi teatri; ne sono un esempio il decreto realizzato il 10 marzo (20 ventoso) 1806 e un regolamento del 22 settembre (1 vendemmiaio) 1806 con i quali si attribuì all'Opéra un fondo di 83.500 franchi e una migliore regolamentazione e gestione del repertorio dei diritti d'autore⁴⁰.

Sempre nello stesso anno, l'imperatore iniziò ad agire radicalmente sulla struttura del mondo teatrale contemporaneo. Secondo i resoconti del Consiglio d'Amministrazione del 25 febbraio 1806, Napoleone richiese ai ministri di occuparsi della stesura di un regolamento per migliorare la gestione della vita teatrale, che avrebbe avuto come oggetto principale la disposizione secondo la quale nessun teatro sarebbe più stato istituito senza l'autorizzazione di Sua Maestà. L'ormai enorme numero di sale teatrali presenti nella capitale e finanziate dai fondi del Governo era il problema principale da affrontare; proprio per questo nel documento si incaricò il ministro degli Interni della concessione di questa autorizzazione e dunque delle verifiche da effettuare sulle condizioni economiche e lo stato di sicurezza degli immobili. Contemporaneamente, si iniziò a monitorare la situazione economica e i bilanci delle attività teatrali, imponendo la chiusura in quelle in stato di *deficit*. Nella conclusione venne anche inserita una nota per incentivare il controllo sui diritti d'autore. Napoleone era convinto che fosse necessario ridurre il numero dei teatri, ma prima di agire per una drastica riduzione preferì stabilire una nuova normativa sull'apertura di nuovi edifici teatrali e di "scremare" il numero delle attività chiudendo quelle economicamente instabili.

Consiglio d'amministrazione del 5 febbraio 1806.

Sono state sottoposte a Sua Maestà delle osservazioni sulle modalità per il miglioramento della situazione di vari teatri della capitale che, per la quasi totalità, sono sostenuti solo per mezzo di aiuti governativi. S. M. invita il ministro ad occuparsi della redazione di un regolamento che avrà l'obiettivo di decretare che nessun teatro

⁴⁰ Cfr. *ivi*, pp. 118-119.

possa stabilirsi senza l'autorizzazione di S. M.; che, per ottenere tale autorizzazione, gli imprenditori si rivolgano al ministro degli Interni, gli presentino le proprie strategie per il proseguimento dell'impresa e fornendo la garanzia che sarà regolata per la sicurezza sia degli attori che dei fornitori del teatro; che tutti i teatri attualmente esistenti a Parigi, i quattro grandi teatri esclusi, riferiscano entro un mese, la loro situazione in riferimento alle entrate e alle uscite al ministro degli Interni; che tutti quelle che si trovano in disavanzo e fuori dello stato di copertura e non coperti nelle spese per le loro produzioni saranno costretti alla liquidazione entro i termini stabiliti al fine di non aggravare la sorte dei loro creditori, perpetuando un'esistenza che propone una concorrenza disastrosa agli altri teatri; ogni nuovo teatro autorizzato, dopo la chiusura di quelli che saranno riconosciuti in posizione di svantaggio, pagherà all'Opera una retribuzione che sarà determinata.

Il ministro degli Interni, presentando questi regolamenti, proporrà le sue idee sulla legislazione sui teatri nei dipartimenti, sui loro rapporti con i teatri di alcune città principali, sulla loro dipendenza dall'autorità, e sulle modifiche che si potranno introdurre in relazione ai diritti che appartengono o devono appartenere alle famiglie degli autori morti o viventi⁴¹.

L'imperatore si preoccupava della reazione della popolazione nel caso di un'eventuale chiusura dei teatri, che avrebbe significato la perdita di un diritto appena acquisito nonché di uno svago che era diventato ricorrente. Riducendone progressivamente il numero, Napoleone si auspicava di mantenere in futuro un controllo stabile su quelli rimanenti, limitando le eventuali ricadute politiche negative. Le disposizioni previste esprimevano il desiderio di attuare un cambiamento radicale nella gestione dell'organizzazione teatrale, e rappresentarono il primo passo di un progetto più ampio e ambizioso che iniziò a prendere forma con i decreti successivi, sempre più incentrati verso la riduzione della libertà teatrale.

Il regolamento si concretizzò con il decreto del 8 giugno 1806⁴², con il quale vennero soddisfatte le richieste di Napoleone. I primi punti del provvedimento sottolinearono la necessità di ottenere l'approvazione del Ministero degli Interni (art. 1 e 2), il quale fu incaricato di stabilire i generi di spettacolo a cui limitare il repertorio di ciascun teatro (art. 5); il Ministero della Polizia Generale fu invece incaricato di rilasciare i permessi e le autorizzazioni per le *pièces* (art. 14). Ai teatri venne sottratto il diritto di attingere a tutto il repertorio, ponendo così fine alla libertà teatrale proposta dal decreto del 13 gennaio 1791 e ristabilendo di fatto alcuni dei privilegi concessi durante l'*ancien régime*; la

⁴¹ *Ivi*, p. 104.

⁴² Cfr. Appendice B.

Comédie-Française, l'Opéra e l'Opéra-Comique ottennero accesso ad una varietà di drammi accuratamente selezionati e autorizzati dal ministro degli interni, che nessun altro teatro parigino avrebbe potuto rappresentare, se non in seguito alla concessione di un'autorizzazione e all'elargizione di un compenso (art. 4 e 6). Questi teatri, denominati "Grands Théâtres", furono posti in cima ad una gerarchia che si stava delineando e che li avrebbe portati ad avere privilegi e repertori esclusivi, a discapito dei teatri minori.

Vennero fornite inoltre alcune coordinate sulla gestione di alcune sale parigini e sulla loro collocazione: si propose un cambio di sede per il Théâtre de l'Impératrice, richiedendo agli impresari del Théâtre Montansier di stabilirsi presso un'altra sede entro una data stabilita (art. 3). Non fu indicata nessuna motivazione per il cambiamento richiesto, ma probabilmente la scelta fu presa a causa della vicinanza di questo teatro con l'attuale Comédie-Française e della concorrenza che poteva causare. Questa problematica era già stata presa in considerazione dall'imperatore durante il Consiglio di Stato del 18 aprile del 1806: « Bisogna impedire che a Parigi ci siano teatri troppo vicini gli uni agli altri [...]. Bisogna sopprimere a suo favore [del Théâtre de la République] quello di Montansier che è troppo vicino, e che, d'altronde, è uno scandalo»⁴³.

Nel titolo II il focus si spostò dalla capitale alle provincie; il numero di teatri si ridusse drasticamente, in relazione alle dimensioni delle località considerate; furono autorizzati due teatri per le città di dimensioni maggiori, e uno per le restati (art.7). Anche le compagnie itineranti dovettero sottomettersi a nuove restrizioni, con lo scopo di controllare meglio i repertori presentati al pubblico; a loro venne richiesta un'autorizzazione rilasciata dal ministro degli Interni e da quello della Polizia che avrebbero provveduto ad assegnare ad ogni compagnia un *arrondissement* in cui svolgere il proprio lavoro (art.8).

Il titolo III fu dedicato agli autori e alla tutela dei loro diritti. Probabilmente ispirato dal rapporto realizzato anni prima dall'impiegato della prefettura, Jean-Baptiste Boucheseiche, per i prefetti di polizia, nel quale analizzava la situazione contemporanea, avanzando alcune proposte per porre fine al problema del mancato rispetto per i diritti d'autore; secondo le testimonianze e i commenti di Lecomte, su di questo manoscritto era stata inserita una nota del Prefetto Du Bois: «Redigere un'ordinanza»⁴⁴. Entrambe le proposte tentarono di instaurare un dialogo tra *auteur* e *entrepreneurs*, tuttavia se Boucheseiche suggeriva di prevenire le rappresentazioni non autorizzate dal

⁴³ Citato in LOUIS-HENRY LECOMTE, *Napoléon et le monde dramatique*, cit., p. 106.

⁴⁴ *Ivi*, p. 45.

drammaturgo, il nuovo decreto volle invece affidare le trattative ai privati lasciando loro la gestione al dialogo fra autore e impresari, pur affidando alle autorità locali la supervisione della situazione e degli accordi stabiliti.

Nelle *disposition générales*, l'articolo 13 sembrò essere un altro tentativo di limitare la proliferante attività delle imprese teatrali, divenuta incontrollabile in città, poiché proibiva gli imprenditori che avevano portato al fallimento un'attività teatrale di aprire un altro teatro; l'articolo 14 riaffermò che l'attribuzione dei repertori era di competenza del Ministero della Polizia Generale; l'articolo 15 si focalizzò sugli *spectacles de curiosités*, che vennero privati del titolo di teatri e per i quali fu prevista la realizzazione di un regolamento specifico; l'articolo 16 assegnò l'esecuzione del decreto alla Polizia Generale e al Ministero degli Interni, che da tempo avevano compreso di dover attuare una spartizione di potere. Sebbene l'ambito teatrale fosse ufficialmente dominio del Ministero degli Interni, apparve chiara l'esistenza di una collaborazione e una precisa divisione dei ruoli per vigilare sulle diverse aree legate al mondo teatrale. Fu in questo modo che il governo riuscì a ridurre progressivamente i teatri, eliminando prima le attività non idonee, che non erano in grado di soddisfare le norme di sicurezza, e successivamente quelle che ottenevano scarsi profitti, garantendo un'attività continua solo ai teatri che poterono considerarsi pienamente in regola con le nuove esigenze dettate dal governo.

Proprio in seguito a questo decreto venne realizzato, il 25 aprile 1807, il *Règlement pour les théâtres*⁴⁵, uno dei documenti che mutò radicalmente il sistema teatrale parigino in tempistiche relativamente brevi. Proprio grazie ad esso l'imperatore riuscì a ridurre notevolmente il numero di teatri, rendendo più facile la loro gestione ed il controllo su di essi. Nell'illusione di proporre una riforma si tornò concettualmente indietro, ristabilendo una situazione che, salvo poche concessioni, poteva facilmente essere accumulata a quella dell'*ancien régime* a causa di una concorrenza limitata, di un controllo teatrale elevato e della restituzione di numerosi privilegi alle istituzioni prescelte e predilette dalla corona.

I teatri esistenti vennero inseriti in tre differenti categorie: *Grands Théâtre*, *Théâtre Secondaire* e edifici *annexes* che dovettero fare riferimento a un'altra struttura appartenente alle categorie precedenti:

- I *Grands théâtre* riconosciuti dal regolamento furono: il Théâtre-Français, il Théâtre de l'Opéra e il Théâtre de l'Opéra-Comique.

⁴⁵ Cfr. Appendice C.

- I teatri annessi inclusero il Théâtre de l'Impératrice (annesso al Théâtre-Français) e l'Opéra-Comique (annessa al Théâtre de l'Opéra-Comique).
- I *Théâtre secondaire* includevano: il Théâtre du Vaudeville, il Théâtre des Variétés, Théâtre de la Porte-Saint-Martin, il Théâtre de la Gaîté e il Théâtre des Variétés-Etrangères.
- Tutti gli altri teatri autorizzati a Parigi vennero considerati come *annexes* o *doubles* dei *Théâtre secondaire*.

Nel regolamento vennero specificate non solo le nuove categorie ma anche i nuovi nomi attribuiti ai teatri: il Théâtre de l'Odeon divenne il Théâtre de l'Impératrice ed il Théâtre de l'Opéra divenne l'Académie impériale de musique. Seppur in maniera simbolica, in questo modo si esplicitava la volontà di vincolare nuovamente i teatri più prestigiosi direttamente alla corona e dunque sotto il controllo imperiale. Con lo scopo di riportare un ordine generale nella gestione teatrale anche i repertori e i generi furono minuziosamente definiti; gli articoli 1, 3 e 4 furono dedicati alla descrizione della nuova divisione dei teatri della capitale, realizzata basandosi sulle categorie d'appartenenza e sui rispettivi repertori; l'articolo 5 proibì ai teatri parigini di mettere in scena uno spettacolo di un genere differente rispetto a quello assegnatoli, fornendo allo stesso tempo la possibilità alle imprese minori di rappresentare *pièces* appartenenti al repertorio di uno dei grandi teatri, ma rifiutata da questi ultimi. Un ruolo rilevante venne attribuito all'articolo 7, che fu inserito «affinché i teatri non subissero questa definizione e distribuzione di generi»⁴⁶ Questo articolo garantiva alle sale la possibilità di conservare i loro attuali repertori se approvati dal ministro degli Interni, pagando un risarcimento soltanto per gli allestimenti di opere appartenenti ai repertori dei grandi teatri. Fu inserito probabilmente per tutelare i teatri minori che potevano adeguarsi a questo decreto, ottenendo una tutela effimera che permise loro di adattarsi al nuovo sistema imposto in tempi meno restrittivi. L'identità di ogni teatro venne ridefinita, ma soltanto i grandi teatri poterono trovare un reale vantaggio in questo nuovo assetto, poiché i teatri "minori" si videro privati dei diritti acquisiti negli anni precedenti.

L'articolo 2 fu inserito per fornire maggiori dettagli sui repertori di alcuni teatri e riprese anche il tema dei diritti d'autore, preoccupandosi di preservare i guadagni dei drammaturghi e la tutela delle loro opere. La volontà dei ministri fu indirizzata con molta probabilità a tutelare l'opera in sé, con lo scopo di migliorare l'offerta teatrale, eliminando rivisitazioni secondarie o imitazioni scadenti; la qualità dello spettacolo rimaneva una

⁴⁶ Citato in LOUIS-HENRY LECOMTE, *Napoléon et le monde dramatique*, cit., p. 111.

priorità rispetto ai diritti del lavoro dell'autore. Tuttavia in questo nuovo assetto, ogni dramma, inserendosi in un repertorio ben definito e dunque in un teatro preciso, non poteva essere riprodotto in altre sedi anche se opportunamente modificato; tale meccanismo rappresentò un progresso importante di tutela della riproduzione dell'opera drammatica e per la definizione del ruolo dell'autore, che si vide garantito il diritto di gestire la propria creazione.

Con questo decreto si determinò così una catalogazione precisa delle tipologie di teatri e un'attenta attribuzione dei repertori, secondo una divisione logica che valorizzava la storia delle istituzioni maggiori e le loro tradizioni per aumentarne il prestigio. Il repertorio del Théâtre-Français (Theatre de S.M. l'Empereur) includeva tutte le *pièces* (commedie, tragedie e drammi) appartenuti durante *Ancien regime* all'Hôtel-de-Bourgogne, a quello diretto da Molière, e dal teatro nato dalla fusione dei due precedenti nonché delle commedie messe in scena dal Théâtre-Italien. Il Théâtre de l'Opéra (Académie imperial de Musique) fu consacrato al canto e alla danza ed il suo repertorio incluse opere e balletti, con il vincolo di mettere in scena solo lavori interamente in musica e danza, principalmente «di genere nobile e grazioso: quelle il cui soggetto è stato tratto dalla mitologia, dalla storia e in cui i protagonisti sono dei, re ed eroi»⁴⁷, ma anche scene di vita campestre o azioni di vita ordinarie. Il Théâtre de l'Opéra-Comique fu destinato alla rappresentazione di tutte le commedie e drammi che comprendessero versi, arie e pezzi d'insieme con la concessione d'inserire tutte le *pièces* tratte dal precedente repertorio dell'Opéra-Comique a condizione che tutte le parti di dialogo fossero ridotte per lasciare spazio al canto.

Fra i teatri annessi, il Théâtre de l'Impératrice (annesso del Théâtre-Française) avrebbe potuto includere nel suo repertorio commedie e drammi composti fino a quel momento per il suo teatro, nonché le commedie messe in scena dal Théâtre-Italien; L'Opéra-Comique avrebbe rappresentato solo *pièces* della tipologia concessa al teatro a cui era associato, ma solamente in lingua italiana.

I repertori dei teatri secondari furono designati in maniera più sintetica e meno dettagliata: il Théâtre de Vaudeville poté rappresentare brevi *pièces* che includessero arie e versi nonché parodie; al Théâtre des Variétés furono concesse rappresentazioni del genere *grivois*, *poissard* o *villageois*, anche in questo caso comprendenti musiche e versi; il Théâtre de la Porte-Saint-Martin fu destinato al *mélodrame* e alle *pièces a grand spectacle*; al Théâtre de la Gaité furono riservate le pantomime senza balletti, le

⁴⁷ Citato in *Ivi*, pp. 108-109.

arlequinades e le farse; il Théâtre des Variétés-Etrangères avrebbe potuto allestire solo opere tradotte da repertori stranieri. Le sale restanti, in accordo con l'articolo quattro, divennero annessi dei teatri secondari; dovettero pertanto scegliere a quale teatro associarsi e a quale repertorio dedicarsi, consapevoli del fatto che gli era interdetto l'uso di arie originali.

Il titolo II fu dedicato alla gestione delle *troupes* e dei teatri nelle province, riadattando il sistema proposto a Parigi ad una realtà che contava un numero ridotto di sale e attori. I *théâtres municipals* vennero associati ai grandi teatri ottenendo l'accesso a tutto il loro repertorio, usufruendo secondo necessità e mediante una speciale autorizzazione anche delle *pièces* attribuite ai teatri secondari. Gli altri teatri poterono invece considerarsi *théâtres secondaires* e fare riferimento agli articoli precedenti (articoli 3, 4 e 7); furono anche aggiunte delle specifiche volte a tutelare questi teatri "secondari", garantendo loro il diritto di rappresentare un'opera appartenente ai *grandes théâtres* secondo determinate condizioni. Nell'articolo otto si autorizzarono le diverse *troupes* itineranti e stabili, ad attingere a tutti i repertori, nel rispetto dei diritti d'autore, riservando nel titolo III una sezione dedicata a norme più specifiche in riferimento ai *comédiens ambulants*. Con l'articolo undici si tentò di articolare al meglio la gestione del territorio francese suddividendolo in *arrondissements* per favorire l'organizzazione e la gestione delle compagnie itineranti⁴⁸. L'idea fu quella di facilitare la circolazione di queste *troupes* gestendo i loro spostamenti affidando ad ognuna un'area specifica. Su venticinque *arrondissement* soltanto dodici ottennero il permesso di avere due gruppi simultaneamente in attività.

La gestione del nuovo sistema si basava su una collaborazione fra il Ministero degli Interni e quello della Polizia Generale; difatti le compagnie desiderose di lavorare in uno degli *arrondissement* avrebbero dovuto necessariamente ottenere un'autorizzazione formale dal Ministro degli Interni e l'approvazione dal ministero della Polizia Generale. Inoltre gli impresari avrebbero dovuto fornire le credenziali delle *troupes* designate per ogni area specificando il numero di artisti ingaggiati, la durata e il periodo di lavoro previsto. A questo regolamento furono aggiunte successivamente alcune disposizioni: sette articoli realizzati per dare maggiori specifiche riguardo ai punti precedentemente trattati, indicazioni per prolungare o accorciare il soggiorno delle compagnie, sulla gestione delle sale e specialmente sull'operato dei direttori e sui loro doveri nel caso di concessione della licenza. Ai direttori muniti di tale licenza fu richiesto di contattare i

⁴⁸ Cfr. Appendice G.

prefetti degli *arrondissement* assegnati, segnalando il periodo e la durata prevista per il proprio ingaggio, in accordo con l'articolo dodici del regolamento precedentemente citato (art.1); di indicare ai prefetti e ai ministri competenti il proprio domicilio (art.5); di presentarsi al Ministero di Polizia Generale per farsi riconoscere come possessore del brevetto (art.7). I restanti articoli privarono i direttori dell'autorità di trasmettere ad altri i privilegi ottenuti tramite il brevetto (art.6) assicurando loro in diritto di ritirare la propria compagnia da una città in caso di scarso profitto (art.3). In caso di controversie invece, nel momento in cui il prefetto non fosse stato in grado di risolvere la questione, la decisione sarebbe stata decretata dal ministro (art.2).

Il decreto successivo del 29 luglio 1807⁴⁹, non fu l'ultimo decreto realizzato durante l'Impero, ma potrebbe essere considerato l'ultimo tassello del progetto dell'imperatore per sottomettere l'organizzazione del mondo dello spettacolo al suo controllo. Nell'articolo primo si specificò che ogni teatro era tenuto a rispettare il repertorio riconosciutogli mentre gli attori erano privati della possibilità di lavorare in sale diversi da quello di appartenenza senza la necessaria autorizzazione. Questo articolo era stato probabilmente inserito a causa di precedenti problematiche dovute all'atteggiamento troppo disinvolto di alcuni attori che li aveva portati abitualmente ad estendere i loro congedi causando difficoltà alle sale; queste situazioni avevano già spinto l'imperatore a richiedere interventi, realizzando il 3 novembre del 1804, un'ordinanza che prevedeva delle sanzioni contro gli artisti che con i propri abusi avessero ostacolato il buon funzionamento del servizio. L'articolo secondo si rivolse nuovamente agli attori, proibendo a questi di prolungare il proprio periodo di congedo invitando i prefetti, i sotto prefetti e i sindaci a non tollerare questi comportamenti. L'articolo terzo riprese in altri termini l'articolo primo del 18 aprile 1806 poiché proibì la creazione di nuove sale di spettacolo, ponendo in aggiunta anche il divieto di spostare le *troupes* in un teatro diverso a quello d'appartenenza senza l'autorizzazione rilasciata dal Ministero degli Interni.

Il titolo II trattò del numero di teatri già ridotto nell'ultimo decreto precisando che soltanto otto sale potevano continuare la loro attività nella capitale. L'articolo proseguì dando delle indicazioni sui repertori, autorizzando nello specifico il Théâtre de Gaité a rappresentare le *pièces* appartenenti allo stesso genere dell'Ambigu-Comique, in accordo con il terzo e quarto paragrafo dell'articolo 3 del "Regolamento dei teatri"; e concedendo al Théâtre des Variétés e al Théâtre de Vaudeville di rappresentare *pièces* del medesimo genere in accordo con i primi due paragrafi dell'articolo 3. L'articolo 2 preannunciò che la

⁴⁹ Cfr. Appendice D.

chiusura di tutti i teatri al di fuori di quelle elencati sarebbe avvenuta entro il 15 agosto dell'anno in cui il regolamento sarebbe entrato in vigore.

Gli articoli conclusivi (art. 6 e 7) terminarono il decreto incaricando il ministro degli Interni e quello della Polizia Generale di assicurarsi della sua corretta esecuzione. Con questo decreto si stabilì il futuro assetto dell'organizzazione della vita teatrale francese. A pagarne il prezzo più alto furono i teatri minori, non molto apprezzati dall'imperatore poiché accusati di corrompere il popolo, mostrando solo spettacoli triviali e di fare una concorrenza dagli effetti disastrosi a teatri di "livello superiore"⁵⁰.

La chiusura di queste attività fu presentata come un contributo per il miglioramento della qualità artistica teatrale parigina e un supporto maggiore per i grandi teatri. Tuttavia gli interventi dell'imperatore non si limitarono all'esecuzione di questi decreti. Per avere con collegamento diretto nella gestione della vita di ogni teatro, o per lo meno dei teatri più cari alla sua persona, Napoleone decise di affidare la direzione dei quattro *Grands Théâtres* ad un uomo di fiducia che avrebbe avuto il compito di gestire queste strutture e di fare da mediatore fra le esigenze del teatro e la volontà dell'imperatore. Il primo novembre venne redatto un decreto che con l'articolo primo ufficializzava la nascita del *Surintendant des spectacles*, ruolo che fu affidato al conte Augustin-Laurent de Rémusat. Gli articoli successivi fornirono maggiori informazioni sulle competenze di questa nuova figura, che era responsabile di concedere l'autorizzazione per qualsiasi cambiamento nella direzione del teatro, del suo statuto, del repertorio e per l'acquisizione di nuovi soggetti (art. 2, 3 e 5) nonché della gestione finanziaria per quel che concerne le paghe, le gratifiche, le transizioni e tutte le altre spese che sarebbero state successivamente esaminate dagli uffici competenti (art. 4, 6 e 7).

Nonostante l'attenta programmazione per una migliore gestione della vita teatrale, Napoleone era consapevole che le sue scelte sarebbero potute andare incontro ad alcuni ostacoli. Dopo la promulgazione del regolamento per i teatri del 1807 si temettero soprattutto conseguenze negative per la cessazione di numerose attività e una limitazione importante per un popolo a cui la rivoluzione aveva concesso la possibilità di frequentare il teatro. L'imperatore fu rassicurato dal resoconto effettuato da Fouché per la festa del 15 Agosto, giorno di celebrazione della nascita di sua maestà, nonché termine ultimo per la chiusura dei teatri che non rientravano nelle norme specificate previsto dal decreto. Napoleone poté proseguire indisturbato il suo progetto di riorganizzazione, offrendo al popolo spettacoli idonei alla politica del suo regime.

⁵⁰ Cfr. LOUIS-HENRY LECOMTE, *Napoléon et le monde dramatique*, cit., p. 162.

Tuttavia la chiusura di un numero tanto elevato di teatri, aveva come scopo anche quello di limitare la concorrenza e favorire i teatri più apprezzati dall'imperatore e più utili alla diffusione della proprie idee politiche; Bonaparte affermò infatti che fosse indispensabile sostenere le istituzioni che potevano contribuire alla gloria nazionale, citando, fra le altre, la Comédie-Française, che nel corso del Consolato e dell'impero allestì opere in presenza di Napoleone, più volte di qualsiasi altro teatro.

Fin dagli esordi del Consolato, Bonaparte era consapevole del fatto che fosse necessario tutelare il teatro e sovvenzionarlo per permettergli di far fronte ai numerosi debiti che gravavano su di esso. Infatti nel 1799 il governo mandò presso la Comédie-Française alcuni esperti per stabilirne l'entità, che si rivelò essere pari a 381.468 franchi. Per regolarizzare la questione, il commissario Mahéroult si indirizzò al ministro per richiedere un supporto economico al governo, allo scopo di saldare o estinguere questi debiti. In una lettera indirizzata al Ministero, cercò di tutelare gli artisti e di esonerarli dal pagamento di obblighi che altri avevano contratto: «I debiti che sono alla base sono stati contratti dai predecessori degli attuali membri della ex Comédie-Française. I Gentilshommes de la chambre du roi, che allora svolgevano la funzione di superiori diretti di questa società, e che se ne erano resi garanti»⁵¹. La proposta che avanzava era quella di assimilare i debiti dell'istituzione, così come era già stato predisposto per altre corporazioni ritrovatesi in un'analogia situazione e rimborsate dallo Stato.

L'11 agosto 1800, con un decreto firmato da Bonaparte, l'immobile in Rue de Richelieu che era la sede attuale del teatro, le relative *dépendances* e parte del mobilio divennero proprietà dello Stato, consentendo agli attori di usufruire di tale spazio, mentre nel 1802 il Consolato stabilì di istituire una sovvenzione di 100.000 franchi al teatro e di porlo sotto la sorveglianza di un prefetto di palazzo⁵².

Da quel momento gli attori della Comédie-Française dovettero rispondere direttamente al commissario del governo, che nel 1804 mutò la nomina in commissario imperiale, il quale fu incaricato di occuparsi della direzione del teatro, della corretta esecuzione degli ordini del sovrintendente, del mantenimento dell'ordine e del rispetto dei regolamenti. Il suo ruolo lo poneva in contatto diretto con gli attori, proprio per favorire una mediazione fra le parti e rendere più efficace l'esecuzione degli ordini. Mahéroult venne spesso affiancato da dei collaboratori a causa della sua salute cagionevole o, più probabilmente, per la sua debolezza di carattere; nel 1805 lavorò al fianco di François-Nicolas-Vincent

⁵¹ JACQUES LORCEY, *La Comédie-Française*, Paris, Fermano Nathan, 1980, p. 55.

⁵² Cfr. LOUIS-HENRY LECOMTE, *Napoléon et le monde dramatique*, cit., p. 55.

Campeon, commissario imperiale dell'Opéra-Comique, e nel 1806 collaborò con Nicolas Bernard, che lo sostituì ufficialmente dal 1813, sotto consiglio del Sovrintendente Rémusat. Mahéault apprese la notizia dai giornali ma si indirizzò all'imperatore per richiedere la giusta retribuzione per i servizi resi all'impero durante il suo impiego.

Anche se gli attori dovevano rispondere agli ordini del commissario imperiale, questi era principalmente incaricato di eseguire gli ordini trasmessi dal sovrintendente degli spettacoli che rispondeva direttamente al ministro degli Interni e all'imperatore stesso. Il ruolo di Sovrintendente fu istituito con il decreto del 1 novembre 1807 e affidato al prefetto di palazzo Augustin-Laurent de Rémusat, che si era già distinto in quanto primo ciambellano e aveva dimostrato di avere vaste competenze. Con il nuovo incarico si assunse la responsabilità di coordinare una parte fondamentale della vita teatrale Parigina, facendosi interprete della volontà del Governo. In quanto sovrintendente, l'uomo aveva l'ultima parola sulla realizzazione o le modifiche da effettuare sugli Statuti o gli atti dei teatri, sull'assunzione di nuovi attori, sui repertori e sulla gestione del *budget* e l'approvazione dei bilanci da presentare al governo. Costretto ad assentarsi per frequenti periodi, si fece sostituire da Beausset, Turenne e anche dalla moglie. Tuttavia negli anni, Bonaparte iniziò a mostrarsi insoddisfatto del lavoro del sovrintendente poiché questi aveva iniziato ad avanzare delle proposte in autonomia senza sottoporle alla sua approvazione:

Voi non mi rendete conto dell'amministrazione dei teatri, e proponete nuove opere senza informarmi. Sono venuto a conoscenza che *La mort d'Abel* e un balletto sono proposti per un allestimento. Voi non dovete mettere nessuna nuova opera in rappresentazione senza il mio consenso. Redigete un rapporto sulla questione⁵³.

Il contenuto della lettera conferma la necessità che il futuro imperatore aveva di tenere tutto sotto il suo controllo, nonché l'importanza che attribuiva al ruolo del teatro. In una lettera successiva, nonostante preferisse non proporre opere tratte dalle Sacre Scritture, il console approvò *La mort d'Abel* di Nicolas-François Guillard, mentre il balletto fu sostituito da un'altra proposta, poiché ritenuto «una fredda allegoria senza gusto»⁵⁴. Alla sua presunta inefficienza si accompagnarono negli anni anche dei dispendi giudicati

⁵³ Lettera di Napoleone Bonaparte al Préfet du Palais Rémusat, Parigi, 8 febbraio 1810, contenuta in *Ivi*, p. 132.

⁵⁴ *Ibidem*.

eccessivi; tuttavia, grazie ad amicizie influenti e al suo talento, Rémusat riuscì a mantenere il suo ruolo fino alla caduta dell'impero.

Tutti questi soggetti ebbero un ruolo indispensabile nella vita teatrale della Comédie-Française, alla quale, fin dagli esordi del Consolato, fu garantito un nuovo statuto e una nuova struttura, che tentò di rimanere fedele al precedente sistema amministrativo del teatro, che era stato ispirato da un'associazione parigina fondata nel 1402 che rappresentava i misteri. Questa Confraternita della Passione era un'organizzazione in cui ogni membro traeva dei profitti da una struttura democratica, che teneva conto dei doveri e delle responsabilità di tutti i soggetti coinvolti e in cui l'adesione era decisa sulla base del merito ed eseguita per cooptazione⁵⁵.

Gli attori infatti possedevano quote e frazioni di quota in base all'anzianità che gli garantivano uno stipendio mensile. Gli artisti debuttavano a teatro come *pensionnaires* (ingaggiati a tempo determinato) e dopo almeno un anno di servizio presso la Comédie, il comitato amministrativo poteva approvare se elevarli al grado di *sociétaire*; la nomina rappresentava un grande privilegio poiché poteva permettere un aumento di stipendio, un ingaggio permanente e la possibilità di partecipare alla gestione artistica e amministrativa della società. In origine i *sociétaires* del teatro si dividevano in comitati per organizzarne la gestione delle attività ma questi vennero meno quando gli attori passarono sotto la tutela e l'autorità dei Gentilshommes du roi; sopravvissero il *Comité d'administration*, che si occupava della gestione delle questioni burocratiche, finanziarie e amministrative; il *Comité de lecture*, organizzato per analizzare e selezionare le *pièces* per il proprio repertorio; e l'Assemblea generale, in cui tutti gli artisti potevano confrontarsi su diverse questioni, abitualmente sulla gestione dei fondi e delle spese.

Il nuovo regolamento composto da ottanta articoli e suddivisi in dieci titoli, fu redatto nel 1803 dal Commissario del governo. *L'Organisation du Théâtre-Français de la République*⁵⁶ stabiliva che il teatro fosse posto sotto la sorveglianza e la direzione del Prefetto di Palazzo, designato dal primo console (art.1). Il commissario del governo avrebbe continuato le sue mansioni, trasmettendo gli ordini del Governo agli attori (art. 2 e 3). Questi avrebbero potuto continuare l'esercizio della propria attività presso il proprio teatro, con il divieto di esercitare la propria arte su altri palcoscenici senza un'autorizzazione (art. 4). L'amministrazione della contabilità e del repertorio fu affidata ad un comitato annuale di sei *sociétaires*, metà dei quali sarebbe stata scelta dal

⁵⁵ Cfr. SALOMÉ BROUSSKY, *La Comédie Française*, Paris, Le cavalier bleu, 2001, pp. 14-15.

⁵⁶ LOUIS-HENRY LECOMTE, *Napoléon et le monde dramatique*, cit., pp. 56-65.

Commissario del governo che l'avrebbe presieduta (art. 5, 6 e 8); i *seimaniers* si sarebbero invece occupati della corretta esecuzione delle misure amministrative e della gestione dei repertori (art. 7). Il "cassiere" si sarebbe occupato dell'amministrazione economica e dell'elaborazione di bilanci alla fine di ogni anno, per questa ragione gli fu consentito l'accesso alle casse del teatro, ed il suo lavoro sarebbe stato monitorato dal Governo (art. 40-47).

Per ottimizzare l'amministrazione ed evitare abusi di potere, l'articolo 9 autorizza a imporre solo alcuni provvedimenti punitivi: le ammende, l'esclusione dalle assemblee e dai comitati, l'espulsione momentanea o definitiva dalla società, la perdita della pensione e, per i casi estremi, la detenzione. Gli incentivi per gli attori furono specificati nell'articolo 10 e sarebbero stati elargiti per mezzo di gratificazioni, congedi, aumenti della pensione o alloggi gratuiti. La maggior parte degli articoli si occupò di stabilire l'ammontare e la frequenza con la quale sarebbero state elargite le sovvenzioni fornendo cospicue informazioni sulla gestione delle quote.

Firmando l'atto di associazione ogni artista entrava in possesso di un titolo di ricevuta approvati dal commissario di Governo e dal prefetto che gli garantiva una parte di quota e il genere di categoria a cui avrebbe dovuto appartenere (art. 11). Le quote furono ridotte da venticinque a ventitré, una delle quali sarebbe stata trattenuta per le spese impreviste (art. 12), e la suddivisione di queste fu stabilita in relazione ai periodi di servizio e agli *emplois* ricoperti, garantendo un minimo un quarto e un massimo di tre quarti di parte ad ogni artista (art. 13 e 14).

La sezione dedicata alle ammissioni stabilì che i debutti degli aspiranti artisti, selezionati dal Conservatoire o proposti dai *sociétaires*, sarebbero stati effettuati nel periodo estivo mediante dei concorsi. I candidati si sarebbero cimentati in cinque *pièce*, due scelte da loro e altre tre proposte dal comitato (art. 23). Ogni soggetto selezionato avrebbe dovuto passare un periodo di prova la cui durata sarebbe stata stabilita dall'amministrazione e dal governo (art. 25), dopo il quale avrebbero potuto essere "rimandati" o ammessi (art. 26); in caso di esito positivo, l'aspirante avrebbe avuto il diritto di esordire ufficialmente per il ruolo di *pensionnaire* scegliendo la *pièce* prediletta per il suo debutto (art. 24).

Gli attori guadagnavano il diritto di accendere alla pensione dopo vent'anni di servizio (art. 28), ottenendo una somma annuale pari a 2.000 franchi dalla società e anche dal Governo (art. 29); specificando che se un artista fosse stato costretto a ritirarsi a causa di un incidente avvenuto durante il lavoro, avrebbe avuto diritto alla medesima pensione vitalizia di 2.000 franchi, che in caso di morte sarebbe stata riservata alla propria vedova

(art. 30). In ogni caso un artista in pensione non avrebbe potuto recitare in un altro teatro senza avere l'autorizzazione del governo e della società stessa (art. 39). Gli articoli restanti del titolo dedicato alle pensioni e agli stipendi specificò la frequenza delle entrate proposte dal governo e indicò delle linee guida sulla gestione del denaro e per la sua amministrazione (art. 28-47).

Il repertorio sarebbe stato stabilito ogni sabato per i successivi quindici giorni; la prima settimana sarebbe stata confermata mentre il programma dei restanti otto giorni sarebbe stato solo ipotizzato. Gli artisti dovevano essere avvisati in merito alle *pièces* a loro assegnate almeno trenta giorni prima della rappresentazione e nel caso un attore fosse stato indisposto o assente, il suo ruolo sarebbe stato ricoperto da un altro (art.52-56).

Il comitato d'amministrazione avrebbe ricoperto le funzioni d'ispezione, sorveglianza e proposizione e per le questioni riguardanti i repertori si sarebbe consultato con i *semaniers*. Ogni nuova proposta di allestimento sarebbe stata studiata dalla società ma allestita solo se autorizzata dal Prefetto di palazzo e dal Prefetto di polizia. Per compiere qualsiasi azione legale o economica era necessario convocare gli avvocati e richiedere l'autorizzazione al comitato per l'utilizzo dei fondi del teatro (art. 48-51).

Agli autori furono riconosciuti i diritti sulle proprie opere e le relative entrate furono loro garantite per tre anni per un'opera in cinque atti, due anni se in tre atti e per un anno per *pièces* più brevi. I loro lavori sarebbero stati approvati dal Comité de lecture prima della lettura pubblica e successivamente a questa accettate o rifiutate, con la possibilità di ottenere una seconda lettura in caso fosse necessario effettuare delle modifiche al testo (art.60-64).

Si stabilì che i permessi per i congedi sarebbero stati accordati dal prefetto di palazzo con l'approvazione della società e del comitato, solo per il periodo estivo, per un massimo di due settimane, viaggio compreso, e solo agli artisti ritenuti più meritevoli. Se queste tempistiche fossero state trasgredite i soggetti in questione sarebbero stati tenuti a pagare un'ammenda. Gli artisti che avessero causato problemi o ritardi con la propria condotta avrebbero potuto vedere revocati i propri diritti di *sociétaire* o essere esclusi dalle attività del teatro; in seguito ad una seconda esclusione l'espulsione sarebbe divenuta definitiva (art.65-71).

L'ultima sezione si focalizzò sulle ricompense possibili per gli artisti, verosimilmente *sociétaires*, che potevano essere erogate con un aumento delle quote, dello stipendio, dei congedi o con l'attribuzione di privilegi speciali. Tuttavia il Governo e la società si riservarono il diritto di prolungare l'attività artistica degli attori da loro prescelti, aumentandone di 100 franchi lo stipendio e concedendo agli stessi il diritto di richiedere

una *pièce* a loro piacimento alla compagnia prima di ritirarsi. Con l'articolo 80 si stabilì che ogni disposizione precedentemente emanata e contraria agli articoli del presente decreto sarebbe stata annullata e che ogni modifica proposta per l'amministrazione del teatro avrebbe dovuto essere approvato per il governo.

Pur cercando di riproporre un sistema quanto più possibile simile a quello dell'antica Comédie-Française, e quindi ispirato al regolamento del 1766⁵⁷, la nuova regolamentazione evidenziava in molteplici punti il rinnovato legame con la corona. Le sovvenzioni economiche e la presenza costante del commissario del governo che esercitava la sua influenza sull'amministrazione teatrale permisero a Napoleone di avere voce in capitolo nelle scelte del teatro che lui stesso era intenzionato a supportare e tutelare per aumentare il prestigio di entrambi, concedendo, l'anno seguente all'approvazione del decreto, il titolo di "Comédiens ordinaires de l'Empereur" agli attori.

Persino nel mezzo della Campagna di Russia del 1812, agli esordi del declino militare del suo impero, Napoleone volse il proprio pensiero alla Comédie-Française, redigendo il decreto imperiale intitolato « sull'organizzazione, l'amministrazione, la contabilità, la polizia e la disciplina del Théâtre Français »⁵⁸, ma meglio conosciuto come il "Decreto di Mosca". Questa raccolta di 101 articoli, pubblicato nel *Bulletin des Lois* del 1813, riorganizzava la struttura del teatro in ogni suo aspetto, riprendendo tutte le precedenti legislazioni e codificando le regole già esistenti per adattare al contesto attuale.

Il primo titolo riconfermò in quattro articoli quanto già stabilito nella precedente organizzazione del teatro, lasciando la sorveglianza e la direzione del teatro nelle mani del sovrintendente degli spettacoli (art. 1); questi avrebbe continuato a collaborare con il Commissario imperiale, eletto dal governo, che avrebbe mantenuto il suo ruolo di mediazione e sarebbe rimasto in diretto contatto con gli attori, assicurando una corretta esecuzione degli ordini (art. 2) e in aggiunta si sarebbe occupato anche della sorveglianza della parte amministrativa e contabile (art. 3). In caso di inadempimento o violazione delle direttive avrebbe dovuto indirizzare un rapporto verbale al sovrintendente, rimettendo a lui la decisione (art. 4).

Nel titolo secondo si garantì agli artisti la possibilità di continuare a riunirsi in società (art. 5) e si stabilì una nuova amministrazione delle quote (art. 6-11). Le entrate sarebbero state divise non più in ventitré parti ma in ventiquattro, una delle quali sarebbe stata ritirata dal sovrintendente, conservata per le spese impreviste e ridistribuita alla fine

⁵⁷ JACQUES LORCEY, *La Comédie-Française*, cit., p. 43.

⁵⁸ Appendice E.

dell'anno fra i *sociétaires*, nel caso non fosse stata interamente spesa; una mezza parte sarebbe stata aggiunta ai fondi per le pensioni e l'altra metà sarebbe stata investita annualmente per le spese comuni come quelle per i costumi, le decorazioni o le riparazioni (art. 9). Le quote rimanenti sarebbero state divise fra gli aventi diritto, e avrebbero potuto variare da un ottavo a una parte intera (art. 10). In caso vi fosse stata una quota non attribuita questa sarebbe stata gestita secondo la volontà del Sovrintendente (art. 11). Le norme di questo titolo non si distanziarono drasticamente da quelle precedentemente espresse ma permisero al governo di inserirsi concretamente nella gestione finanziaria del teatro, indicando negli articoli come gestire parte delle quote del teatro.

La sezione dedicata alla pensione non subì nessun cambiamento rispetto a quella precedente, infatti queste sarebbero ancora state accessibile a tutti gli artisti che avessero esercitato la loro arte per vent'anni continuativi dal loro debutto, sempre nel rispetto delle condizioni precedentemente stabilite e con l'approvazione del Sovrintendente degli spettacoli (art. 12-18). Se questi avesse giudicato necessario prolungare l'attività di un artista, gli avrebbe garantito, oltre alla doppia pensione vitalizia di 2.000 franchi, una ricompensa di 100 franchi mensili e la possibilità di richiedere una rappresentazione a proprio beneficio (art. 84). In caso di incidenti sul lavoro, un artista avrebbe potuto ritirarsi prima dei vent'anni e avere accesso ad una pensione anticipata (art. 15); per indisposizioni permanenti, avvenute per cause estranea all'ingaggio lavorativo, l'artista avrebbe avuto diritto ad una pensione anticipata il cui ammontare sarebbe stato stabilito in base agli anni di servizio (art. 16). Si specificò inoltre che gli *acteurs aux appointements*, soddisfatti i medesimi requisiti, avrebbero potuto accedere ad una somma ridotta per la pensione se approvata dal sovrintendente. Tuttavia ogni retribuzione, poiché in parte elargita dal governo, avrebbe dovuto ottenere anche l'approvazione del Consiglio di Stato. Per garantire questi fondi ogni anno si sarebbero prelevati 50.000 franchi dal teatro (art. 32), mentre le sovvenzioni del governo sarebbero state versate ogni tre mesi dallo stato e solo in caso di insufficienza si sarebbe potuto attingere al fondo delle spese impreviste (art. 19-27).

I contributi versati nel fondo comune non sarebbero più stati accessibili ai singoli artisti se non in caso di cessazione dell'attività lavorativa o di decesso. In caso di abbandono del teatro senza un regolare permesso da parte di un artista, questi avrebbe perso il diritto di rientrare in possesso della sua quota e anche della pensione (art. 83).

Fu mantenuto il comitato degli attori, composta da sei uomini, presieduto dal commissario imperiale, che avrebbe avuto la responsabilità di eleggere annualmente tutti

e sei i membri, riservandosi il diritto di sostituirli in qualsiasi momento (art. 30 e 31). Questo fu probabilmente l'organo che grazie al nuovo decreto riuscì ad espandere le proprie competenze. Il comitato avrebbe mantenuto le sue funzioni di sorveglianza, ispezione e amministrazione, si sarebbe occupato della gestione degli interessi della società, garantendo l'esecuzione degli ordini, redigendo i bilanci e sottoponendoli all'Assemblea generale dei *sociétaires* e al sovrintendente. Ma in aggiunta avrebbe dovuto ispezionare e riordinare tutte le aree del teatro (art. 32) e occuparsi della formazione del repertorio in un gruppo arricchito dalla presenza di due attrici e due *semainiers*, facendo sì che ogni ruolo fosse segnato ad un attore e ad un *second*, che avrebbe potuto sostituirlo in caso di necessità. Tuttavia la decisione di passare il proprio ruolo al sostituto non sarebbe spettato all'attore; l'attribuzione del ruolo e la gestione fu attribuita al comitato che si sarebbe occupato di far comparire sulla scena i *second* almeno tre o quattro volte al mese (art. 52-54). Il comitato aveva anche il compito di convocare l'assemblea generale dei *sociétaires* nei primi quindici giorni dell'ultimo mese dell'anno per esaminare il *budget* previsto per l'anno successivo, e nuovamente, al più tardi nelle ultime settimane del primo mese dell'anno, per analizzare i bilanci dell'anno passato e analizzare il rapporto della commissione. Anche il sovrintendente avrebbe potuto convocare l'assemblea per la mobilitazione di fondi o se lo avesse ritenuto necessario, per discutere di questioni straordinarie o impreviste (art. 42-44).

In accordo con l'articolo 40 e 41 del precedente atto della società, un cassiere incaricato dell'esecuzione della gestione amministrativa sarebbe stato eletto dal comitato, e avrebbe dovuto versare in cauzione 60.000 franchi. La gestione delle finanze da lui effettuata sarebbe stata valutata dal comitato e successivamente dal sovrintendente (art. 33-41).

Gli attori avrebbero dovuto allestire una *pièce* di rilievo ogni mese, o almeno due opere minori, dando sempre spazio ad autori contemporanei (art.55). Le assemblee dei sabato furono mantenute permettendo gli attori di trattare questioni relative al repertorio; tutti gli attori avrebbero potuto farne parte e partecipare attivamente. Si mantenne inoltre la tradizione nata nell'*ancien régime* di compensare gli attori mediante l'utilizzo di gettoni di presenza. Come nell'atto precedente, il repertorio sarebbe stato stabilito per le due settimane successive (art.56 e 57); il teatro era inoltre tenuto a garantire spettacoli ogni giorno, salvo differenti disposizioni del Sovrintendente (art.83).

I debutti degli artisti avrebbero avuto luogo non più nel periodo estivo ma tra il 1 novembre e il 15 aprile e sarebbero stati di competenza del sovrintendente (art.61), che avrebbe potuto selezionare gli allievi candidati al ruolo di *pensionnaire* fra quelli del

Conservatoire, fra gli aspiranti formati presso altri teatri stabiliti nel territorio dell'impero o dagli apprendisti degli attori in attività. Se nel regolamento precedente il candidato si sarebbe dovuto cimentare in cinque *pièce*, il nuovo decreto stabilì che l'aspirante avrebbe potuto scegliere tre opere per il suo debutto, mentre le altre tre sarebbero state proposte dal comitato ma selezionate dal sovrintendente (art.62 e 66). Gli altri artisti non avrebbero potuto rifiutare un ruolo nella *pièce* se non pagando un ammenda di 500 franchi, e ogni loro assenza sarebbe costata 25 franchi a prova. Con un debutto positivo, l'artista in questione sarebbe rimasto in prova un anno presso il teatro prima di diventare ufficialmente *sociétaire* (art. 62-67).

Nel decreto venne inserita anche una nuova sezione dedicata al Conservatoire, in particolare per regolamentare la carriera degli allievi che aspiravano ad entrare nel teatro. La struttura avrebbe accolto diciotto allievi, sia maschi che femmine, al di sotto dei quindici anni per il Théâtre-Français (art.89-90). Questi sarebbero stati introdotti all'arte della declamazione e indirizzati verso i generi prediletti; fra gli altri insegnamenti furono inseriti la grammatica, la storia e la mitologia applicata all'arte drammatica e avrebbero potuto partecipare anche alle lezioni di musica (art.92-93). Gli allievi sarebbero stati monitorati costantemente e esaminati dai professori e dal direttore del conservatorio alla fine di ogni anno (art. 95). Qualora un allievo non fosse stato ritenuto più idoneo, sarebbe stato sostituito da altri candidati ritenuti più meritevoli (art. 96) e in caso di un'eventuale impossibilità a debuttare presso il Théâtre-Français, sarebbero stati destinati ad altri teatri (art. 98).

I diritti degli autori e i criteri per l'attribuzione dei compensi rimasero i medesimi, infatti gli articoli 72 e 73 ripresero precisamente gli articoli 60 e 61 del precedente regolamento. Anche la modalità di ricezione delle nuove opere subì poche variazioni. Le nuove *pièces* proposte per il repertorio avrebbero dovuto essere approvate da un altro comitato, ridotto da undici a nove persone, scelte in base al diritto d'anzianità dal Sovrintendente (art.68); si stabilì un processo democratico di votazione, secondo il quale ottenendo la maggioranza dei voti la *pièce* veniva approvata, rifiutata o rinviata per delle correzioni (art.69-71).

Nel titolo sesto (art. 74-82) fu dichiarato che qualsiasi soggetto avesse provocato un atto di insubordinazione, per esempio modificando il repertorio o rifiutato un ruolo o inadempiendo al suo servizio, avrebbe dovuto pagare un'ammenda o essere escluso dalle assemblee o dal teatro stesso.

Le ammende sarebbero state stabilite dai comitati solo se inferiori a 25 franchi; se l'ammontare della cifra fosse stato maggiore o se si fosse voluto proporre l'esclusione

dalle attività, il commissario imperiale sarebbe stato tenuto a fornire delle motivazioni al sovrintendente. Nel caso in cui il commissario si fosse mostrato contrario ad una decisione presa dal comitato, il verdetto sarebbe stato proferito dal Sovrintendente; questi aveva infatti l'ultima parola sull'esecuzione delle altre punizioni, come le ammende superiori ai 25 franchi o l'espulsione definitiva, e nessun artista avrebbe potuto assentarsi o intraprendere una diversa attività senza il suo consenso, pena il pagamento di un'ulteriore ammenda.

Ancorandosi saldamente alle indicazioni delineate dai precedenti documenti, il decreto di Mosca stabilì una nuova struttura, più articolata ed efficiente in cui si delinearono con maggior precisione la gestione amministrativa e la sua organizzazione interna, gettando le basi per la sua attuale costituzione.

Capitolo II

Rappresentazioni pubbliche e allestimenti privati

Napoleone fu sempre ben attento alla gestione della sua immagine e della rappresentazione artistica ad essa correlata. La sua iconografia fu infatti una delle più estese mai create per un individuo, nonché una perfetta dimostrazione del modo in cui l'arte può essere sfruttata per l'ambizione politica e militare. Numerose furono anche le celebrazioni nate per commemorare vittorie o date significative per Napoleone; già in veste di primo console decise di inserire il 15 agosto, data della sua nascita, fra le festività riconosciute. Lecomte riporta le date delle nuove festività inaugurate durante il Consolato:
Anno VIII - 1800:

24 messidoro (13 luglio)- per l'anniversario della presa della Bastiglia.

1 vendemmiaio (22 settembre) - per l'anniversario della proclamazione della Repubblica.

Anno IX - 1801:

24 messidoro (13 luglio)- per l'anniversario della presa della Bastiglia.

1 vendemmiaio (22 settembre)- per l'anniversario della proclamazione della Repubblica.

17 brumaio (8 novembre) - per la pace generale.

Anno X - 1802:

24 messidoro (13 luglio)- per l'anniversario della presa della Bastiglia.

26 termidoro (14 agosto) - vigilia della nascita del primo console (prima celebrazione).

1 vendemmiaio (22 settembre)- per l'anniversario della proclamazione della Repubblica.

Anno XI - 1803:

24 messidoro (13 luglio)- per l'anniversario della presa della Bastiglia.

27 termidoro (15 agosto) - Anniversario della nascita del primo console.

2 vendemmiaio (23 settembre)- per l'anniversario della proclamazione della Repubblica (ultima celebrazione).

La presa della Bastiglia e l'anniversario della Proclamazione della Repubblica, che avevano sancito una nuova era, divennero i punti cardine su cui si incentrarono i festeggiamenti e durante i quali si tentò di garantire alla maggior parte della popolazione

un ingresso a teatro. Nel corso degli anni ad esse si aggiunsero celebrazioni legate ai successi e alla figura stessa del primo console, e queste festività, a differenza della festa per la Repubblica che cessò nel 1804, continuarono ad essere celebrate negli anni successivi. Sempre nel 1804 queste feste subentrarono ufficialmente al posto delle commemorazioni nate per celebrare i successi della rivoluzione e divennero, con il decreto del 19 febbraio 1806, feste obbligatorie in tutto l'Impero.¹ In questo campo anche la chiesa giocò un ruolo decisivo poiché si decise di associare il culto imperiale a quello della tradizione cristiana. Il 15 agosto, compleanno di Bonaparte fu denominato Saint-Napoléon, mentre la celebrazione dell'anniversario dell'incoronazione dell'imperatore in quanto re d'Italia, fu stabilito la prima domenica di dicembre, in prossimità della festa dell'Immacolata.

I teatri, seguendo la tradizione inaugurata durante la rivoluzione, proposero fin dalle prime celebrazioni degli spettacoli gratuiti. Nell'articolo *Les "gratis" de Napoléon: gloire et spectacles à Paris en temps de fête*, Thibaut Julian elenca tutte le pièces proposte gratuitamente nei giorni di festa precedentemente citati, prendendo in considerazione alcuni fra i teatri che avranno un'attività costante durante il periodo napoleonico: l'Opéra, il Théâtre-Français, il Théâtre de l'Opéra-Comique, Théâtre de l'Impératrice (Odéon), il Théâtre du Vaudeville, il Théâtre des Variétés e il Théâtre de la Gaité².

I teatri che si prestarono a fornire questo servizio avrebbero potuto richiedere un rimborso al ministro degli Interni, che avrebbe giudicato quale compenso attribuire. Grazie alle numerose lettere dei direttori dei teatri di Parigi, redatte nell'anno 1806 e indirizzate al ministro degli interni allo scopo di richiedere dei risarcimenti per le rappresentazioni gratuite, è stato possibile individuare tutti gli spettacoli proposti, le nuove celebrazioni ed i relativi avvenimenti storici correlati nonché le somme che il Ministero ritenne adeguato attribuire ai singoli teatri in base al numero e alla qualità degli allestimenti proposti. Il 14 marzo 1808, il Théâtre de l'Impératrice dichiarò in una lettera di aver proposto al pubblico quattro rappresentazioni gratuite nel corso dell'anno precedente: il 23 maggio (3 pratile) per l'incoronazione di Napoleone in quanto re d'Italia; il 14 agosto (26 termidoro) per l'anniversario della nascita dell'imperatore, il 26 novembre (5 frimaio) per l'entrata delle truppe francesi a Vienna e il 21 dicembre (30 frimaio) per la celebrazione della vittoria di Austerlitz. Nei giorni successivi i direttori del Théâtre de la Porte-Saint-Martin e quello del Théâtre de Vaudeville richiesero un compenso al Ministero

¹ CYRIL TRIOLAIRE, *Célébrer Napoléon après la République: les héritages commémoratifs révolutionnaires au crible de la fête napoléonienne*, cit., pp. 54-58.

² Cfr. Appendice F.

degli Interni per gli spettacoli proposti nei medesimi giorni indicati dal direttore del Théâtre de l'Impératrice. Il Ministro degli Interni accordò 6.000 franchi alla Comédie-Française, 5.000 franchi al Théâtre de l'Impératrice, 3.000 franchi al Théâtre de la Porte-Saint-Martin e al Théâtre du Vaudeville.

Le rappresentazioni gratuite venivano quindi retribuite dal governo, che confermava il suo interesse per i teatri in quanto “mezzi” di comunicazione prediletti per le celebrazioni imperiali; alcuni di questi avviarono anche delle iniziative personali per celebrare la figura del proprio imperatore. Per l'anniversario del 1806 il Théâtre de la Porte Saint-Martin ebbe l'idea di ornare la propria facciata in onore dell'imperatore:

Il teatro della Porte Saint-Martin ha attirato particolarmente la folla dalle otto alle undici, con un'illuminazione che copriva tutta la facciata dell'edificio, e al centro della quale si vedeva un limpido dipinto realizzato con gusto. Rappresentava l'IMPERATORE incoronato dalla Vittoria e dalla fama; la parola “Immortalità” si trovava tra Marengo e Austerlitz, idea semplice, ingegnosa, e che esprimeva più dei quattro versi posti sotto³.

Nel novembre del 1806, oltre alle rappresentazioni gratuite l'Opéra si era premurata di decorare con alloro il palchetto destinato all'imperatore fornendo ad ogni artista un rametto da esibire per celebrare l'evento. Riprendendo in considerazione la tabella realizzata da Thibaut Julian è possibile identificare il panorama dell'offerta teatrale proposta dagli otto teatri restanti a Parigi durante l'Impero per le festività elencate, nonché le rappresentazioni gratuite proposte dagli stessi.⁴ La tabella mostra in che modo le celebrazioni siano progressivamente venute a coincidere con i successi militari dell'imperatore o le relative commemorazioni. I successi della Francia e del suo imperatore furono proclamati e ricordati annualmente, facendo riecheggiare costantemente l'eco della gloria francese fra il popolo.

Le serate gratuite a teatro non furono tuttavia il solo evento delle celebrazioni per queste festività; per avere un panorama completo è utile analizzare le descrizioni offerte dal «Journal de Paris» degli eventi in programma per le giornate di festa e il resoconto dei festeggiamenti proposto dal «Journal de l'Empire». Il primo anniversario della nascita dell'imperatore dopo la sua incoronazione avvenne il 15 agosto 1805. Il «Journal de Paris» descrisse i programmi dei festeggiamenti previsti nell'edizione del 15 agosto, per

³ *Empire français; 16 août*, in «Journal de l'Empire», 16 août 1806, pp. 3-4, citazione a pagina 4.

⁴ Cfr. Appendice F.

informare il popolo delle attività organizzate per il giorno a venire. Due furono le aree adibite ai giochi: la riva che si estendeva dal ponte delle Tuileries a quello della Concorde, e gli Champs-Élysées. Per mezzogiorno furono previsti sulle rive della Senna dei giochi di scherma e *jeux de bagues*⁵; contemporaneamente sugli Champs-Élysées era possibile trovare altri giochi tra cui le *mats de cocagne*⁶, dimostrazioni di *tir d'oiseau* e altri divertimenti come *jeux de quilles*⁷, caroselli e *courses de bagues*⁸. Alle 20.30 furono organizzati dei fuochi d'artificio presso gli Champs-Élysées e il popolo fu invitato ad ammirare le illuminazioni degli edifici decorati appositamente per l'evento. Per concludere l'articolo il giornale pubblicò anche l'ordinanza speciale da rispettare per il giorno di festa con la quale si tentò di organizzare al meglio i flussi di persone e mezzi per non intralciare il buon andamento dei festeggiamenti, ponendo restrizioni orarie e limitazioni sulla circolazione.

Gli eventi annunciati nel «Journal de Paris» furono descritti nel «Journal de l'Empire» del giorno seguente: «Il felice anniversario della nascita di S.M. l'imperatore e Re è stato celebrato oggi, nella città di Parigi, con festeggiamenti pubblici, e soprattutto con l'entusiasmo e la gioia degli abitanti. [...] La sera tutti i cittadini hanno illuminato la facciata delle proprie case. Le acclamazioni di gioia risuonavano dappertutto, e il caro nome dell'imperatore era sulla bocca di tutti»⁹. L'articolo propose una descrizione della giornata di celebrazione elencando le attività organizzate per la popolazione a Parigi, confermando il successo del programma già precisato nel «Journal de Paris» il giorno precedente; non mancarono gli elogi all'imperatore e i riferimenti all'entusiasmo del suo popolo abilmente inseriti nel testo. I festeggiamenti precedentemente elencati furono accompagnati dagli spettacoli gratuiti, mostrando le consuetudini celebrative dell'epoca, in particolar modo il contrasto fra i festeggiamenti dell'alta società, che ebbe la possibilità di partecipare a feste, balli e concerti, e quelli del popolo, che poteva usufruire dei giochi e delle competizioni nelle aree adibite.

⁵ Il 'gioco dell'anello' è un'attività ricreativa di origini antiche che consiste nell'infilare con una lancia, uno stilo o qualsiasi altro oggetto appuntito, anelli di metallo sospesi, mentre i partecipanti, attendono il momento propizio su di una piattaforma circolare in movimento.

⁶ 'L'albero della cuccagna' è un gioco tradizionale popolare che consiste nell'arrampicarsi su di un palo, solitamente il più liscio possibile e quasi sempre ricoperto di grasso o sapone, per catturare i premi che sono appesi in cima.

⁷ Il 'gioco dei birilli' è un'attività ricreativa in cui il giocatore fa rotolare o getta un oggetto contro dei birilli allo scopo di abatterli. Le sue origini sono antiche e presenta numerose varianti.

⁸ La 'corsa degli anelli' è una variante del gioco ad anelli, che riprendono elementi della tradizione delle giostre, in cui i giocatori a cavallo devono infilzare un anello sospeso.

⁹ *Empire français - 16 août*, in «Journal de l'Empire», 16 août 1805, p. 4.

Gli articoli degli anni seguenti raddoppiarono lo spazio dedicato alle celebrazioni del 15 agosto mantenendo la propria struttura simile a quella precedentemente descritta; ponendo in secondo piano i festeggiamenti per il popolo, si preferì dare più spazio alla descrizione della giornata dell'imperatore. Gli articoli si strutturavano spesso in tre punti: i festeggiamenti privati svoltisi il giorno precedente, che comprendevano spettacoli, giochi, cene o eventi privati; la mattinata del 15 agosto, la quale era dedicata alla messa e all'accoglienza di ospiti ed emissari e che si concludeva sempre con il *Te Deum*; l'ultima parte era dedicata alle celebrazioni serali, quando la coppia reale, dopo aver salutato il popolo, prendeva parte a balli o concerto in proprio onore, in attesa degli spettacoli pirotecnici che avrebbero segnato la fine delle celebrazioni.

Gli articoli inclusero sempre delle splendide descrizioni di Parigi, anch'essa agghindata per celebrare il suo imperatore, citando le elaborate illuminazioni e le decorazioni originali. Le attività per il popolo rimasero pressoché invariate: i giochi e i concorsi furono sempre organizzati nel pomeriggio tra gli Champs-Élysées e le rive della Senna, mentre i teatri proponevano una serie di spettacoli gratuiti seguendo le indicazioni del Ministro degli Interni. Gli unici elementi di novità furono costituiti da balli e feste organizzati spesso da rappresentanti dell'esercito o esponenti del governo in onore dell'imperatore.

Queste descrizioni tuttavia sembrarono passare progressivamente in secondo piano; se nell'edizione del 1806 si ritrovavano ancora numerosi dettagli, come i nominativi dei vincitori dei giochi o il successo del celebre funambolo Furioso¹⁰, che aveva percorso in equilibrio la distanza che separava Pont-Royal dalla Concorde, con il tempo le cronache dettagliate dei festeggiamenti e delle celebrazioni del popolo si ridussero notevolmente. È probabile che questo cambiamento di prospettiva sia dovuto all'ascesa di Napoleone, che in un anno d'Impero seppe imporsi come figura, donando alla Francia grandi vittorie militari; su queste il popolo rimaneva costantemente aggiornato proprio per sua volontà, poiché l'imperatore era a conoscenza dell'importanza del sostegno dei cittadini. È importante specificare che il «Journal de L'Empire» aveva un chiaro orientamento politico, essendo sotto il controllo del governo, ed è assai probabile che questi articoli fossero stati composti secondo le direttive dell'imperatore stesso¹¹. Nel 1810 il periodico arrivò a dedicare alle celebrazioni un articolo che non superò la colonna di lunghezza; nel 1811 lo spazio fu ridotto ulteriormente, indicando gli spostamenti della famiglia reale e offrendo indicazioni sugli spettacoli che avrebbero avuto luogo in suo onore. Nel 1813, con l'ultimo

¹⁰ Cfr. *ibidem*.

¹¹ Cfr. *Extrait du programme arrêté pour la fete du 27 thermidor an 13*, in «Journal de Paris », 15 août 1805, p. 3 e [Contributo senza titolo], in «Journal de Paris », 15 août 1806, pp. 4-5.

articolo dedicato alle festività per l'anniversario della nascita dell'imperatore, il giornale ritornò sullo stile dei primi articoli, occupando una colonna di giornale, elencando in parte la giornata di Bonaparte e le attrazioni organizzate per le celebrazioni popolari.

Il «Journal de Paris» fin dal suo esordio mantenne lo stesso stile d'informazione; lo spazio dedicato all'evento diminuì di anno in anno, e ai programmi precisi e dettagliati dei primi tempi subentrarono degli aggiornamenti più generici che riprendevano delle informazioni relative agli impegni reali e proseguivano donando indicazioni sui luoghi e gli orari degli eventi. Nel complesso, gli articoli analizzati del «Journal de Paris» offrono una presentazione neutrale, proponendo un programma preparato per il giorno di festa a cui i cittadini avrebbero potuto fare affidamento, scoprendo i festeggiamenti a loro riservati. Il suo stile conciso e oggettivo si distingueva nettamente dagli articoli proposti dal «Journal de l'Empire»; innanzi tutti e due giornali trattavano il medesimo soggetto perseguendo due scopi differenti. Il primo concepiva gli articoli sulle festività come un servizio d'informazione per la popolazione e per questo scopo si rese necessario l'utilizzo di uno stile conciso e oggettivo. Il «Journal de l'Empire» invece pubblicava gli articoli sui festeggiamenti il 16 agosto, il giorno seguente alle celebrazioni, avendo così accesso ad un numero di informazioni maggiore; lo scopo era infatti quello di offrire un resoconto della giornata di festa per poter sempre presentare una popolazione entusiasta e fedele al suo imperatore. L'appoggio del popolo era estremamente rilevante per Bonaparte, così come la sua immagine di eroe-salvatore e di militare imbattibile.

Esaminando parte della sua corrispondenza è stato possibile analizzare le sue esigenze artistiche e approfondire il ruolo che attribuiva ai teatri. Napoleone non esitava a contattare il sovrintendente, il ministro degli interni, la polizia o il direttore di un teatro per esprimere la sua disapprovazione per una determinata scelta artistica o anche per l'interpretazione di un attore, arrivando a suggerire lui stesso ai direttori, delle differenti attribuzioni di ruoli agli attori per soddisfare le proprie esigenze artistiche. Ogni dettaglio poteva diventare fondamentale, anche una singola parola alle volte doveva essere cambiata per superare la sua censura; questa cura era sicuramente dovuta ad un carattere estremamente autoritario ma era anche sintomo di un'attenzione straordinaria per il teatro, probabilmente perché Napoleone era a conoscenza che gli eroi del passato, rivivendo sulla scena, sarebbero stati associati a lui. Il 24 giugno 1806 inviò una lettera a Fouché, in seguito ad un episodio avvenuto al teatro Rouen dove un gruppo di soldati fu insultato da alcuni cittadini. Dopo aver accusato il prefetto di Rouen di eccessiva debolezza nella gestione della situazione, Napoleone propose di reclutare forzatamente alcuni dei colpevoli:

Quelli fra gli uomini che hanno fatto chiasso allo spettacolo di Rouen, che non sono sposati e hanno meno di ventisette anni, saranno inviati al 5° reggimento di linea, che è in Italia. Fateli mettere subito in moto. Quando saranno con i militari, impareranno a conoscerli e vedranno che non sono sbirri¹².

Durante la rappresentazione privata de *La Mort de Henri IV*, in disaccordo con un verso dell'autore che recitava, nell'atto V, « Je tremble, je ne sais quel noir pressentiment... », disse a Gabriel Legouvé di cambiarlo, poiché un re non avrebbe mai dovuto rivelare apertamente questi sentimenti¹³. Il verso fu modificato in « Je frémis, je ne sais quel noir pressentiment...». Nel 1805 si oppose all'utilizzo di *figures mécaniques* per la rappresentazione dei *Mystères de la Passion* di Arnoul Greban: «[Questa proposta] è contraria a tutte le idee sane, e fate sapere a quegli individui che dovranno cessare il loro spettacolo, se non vorranno essere concretamente fustigati»¹⁴. Pochi anni dopo inviò al Théâtre-Français una missiva richiedendo di mettere in scena *Hector* di Luce de Lancival, che gli attori avevano precedentemente scartato¹⁵.

Due lettere indirizzate da Napoleone alla moglie Josephine, dimostrarono quanto fosse importante l'apparenza per la loro famiglia. In questi messaggi l'imperatore rimproverava la moglie per essersi abbassata a frequentare uno dei teatri minori, di cui lui aveva una scarsa considerazione: «Mia amica, [...] non bisogna andare nei palchetti dei piccoli teatri; ciò non conviene al vostro rango. Voi non dovete frequentare che i quattro grandi teatri e sempre nei grandi palchetti »¹⁶. L'interesse per l'arte drammatica e la collaborazione con il sovrintendente degli spettacoli permise dunque all'imperatore di ricoprire un ruolo importante nel mondo teatrale dell'epoca, plasmandolo secondo le proprie esigenze per vivere al meglio la propria esperienza da spettatore.

Durante il Consolato Napoleone fu l'ospite d'eccellenza in tutti i teatri che ebbero l'onore di accoglierlo. La passione per il teatro fu costante anche se dovette adottare determinate precauzioni per potersi recare in piena sicurezza, che ovviamente dovettero

¹² Lettera di Napoleone Bonaparte a Fouché, Saint-Cloud, 24 giugno 1806, citata in LOUIS-HENRY LECOMTE, *Napoléon et le monde dramatique*, cit., p. 187.

¹³ Cfr. IRÈNE DELAGE, *Napoléon et le théâtre*, in «Fondation Napoléon», febbraio, 2003, <https://www.napoleon.org/histoire-des-2-empires/articles/napoleon-et-le-theatre/>, consultato il 14 giugno 2022.

¹⁴ LOUIS-HENRY LECOMTE, *Napoléon et le monde dramatique*, cit., p. 186.

¹⁵ Cfr. *ivi*, p. 409.

¹⁶ Citato *ivi*, p. 228.

essere estese anche alla sua famiglia. Louis-Henry Lecomte si è occupato di individuare gli spettacoli in cui fu testimoniata la presenza di Bonaparte; durante il Consolato, prendendo in considerazione il periodo trascorso dal 1800 al 1804, è possibile affermare che abbia assistito ad almeno sessantatré spettacoli, recandosi ventisette volte al Théâtre-Français, tredici volte al Théâtre de la République et des Arts (l'Opéra), nove in altri teatri e sei volte presso eventi organizzati da privati¹⁷.

Per quanto riguarda il periodo dell'impero, per una più razionale rappresentazione dei dati è necessario analizzare il suo elenco dividendolo in due fasi: la prima dal 1804 al 1807, anno in cui fu proposto e messo in atto il decreto che imponeva la chiusura di numerosi teatri; la seconda dal 1807 al 1814, periodo durante il quale il numero di teatri fu effettivamente ridotto. Nella prima fase, si può affermare che Napoleone abbia frequentato per la maggior parte il Théâtre-Français (quattordici rappresentazioni) e l'Académie impériale de musique (dieci rappresentazioni) e in numero notevolmente minore, l'Opéra-Comique, l'Opera e il Théâtre de l'Odeon. Dopo il 1807 il primato del Théâtre-Français si rafforzò con venti rappresentazioni; al secondo posto si ritrova sempre l'Académie Impériale de musique con otto rappresentazioni mentre i teatri che ricevettero visite occasionali furono l'Opéra-Comique, l'Opéra e l'Odeon. È necessario considerare che nell'elenco di Lecomte si tiene conto della presenza di Napoleone solo presso i teatri pubblici, sorvolando sugli spettacoli organizzati da privati o di quelli allestiti durante le campagne militari o le visite all'estero.

Il primo console aveva infatti anche l'abitudine di organizzare piacevoli momenti privati nei quali i famigliari stessi si prestavano per la realizzazione di diverse messe in scena. I gusti personali di Napoleone in materia teatrale sono stati indagati da molti studiosi, che sottolineano la predilezione del primo console per la tragedia, scuola di grandi uomini, nonché a suo parere, il punto più alto a cui un poeta poteva ambire. La sua istruzione lo aveva portato ad avere una buona preparazione culturale e durante il suo percorso si era spontaneamente appassionato alla storia e alla politica, ammirando gli uomini che furono capaci di raggiungere la gloria mediante le proprie imprese. Queste passioni si ritrovavano nelle tragedie che lui ben conosceva e che presentavano personaggi nobili che ambivano ad un destino glorioso: «Non sorprende quindi che i poeti che esaltano il coraggio, il patriottismo, le più alte virtù umane, parlino, prima di tutti gli altri, alla sua mente e al suo cuore»¹⁸.

¹⁷ Cfr. *ivi*, pp. 74-96.

¹⁸ *Ivi*. p. 72.

La dimora principale dei Bonaparte durante il Consolato fu stabilita a Malmaison, che nel primo periodo aveva allestito un teatro temporaneo nella galleria del primo salone. Tuttavia la sua posizione risultò essere scomoda e il console decise di dedicare uno spazio indipendente al teatro, optando per una sala isolata. L'architetto Fontaine fu ingaggiato per il lavoro e per un compenso di 30.000 franchi realizzò in un mese una sala facilmente accessibile al secondo piano, situata nella zona a nord, di venticinque metri di lunghezza, dodici metri di larghezza quindici metri in altezza, capace di contenere duecento persone; l'inaugurazione si svolse il 12 maggio 1802 con una rappresentazione de *La Serva Padrona* di Paisiello con alcuni artisti de l'Opéra-Comique. Inizialmente gli invitati a questi eventi furono famigliari o amici del primo console ai quali spesso si aggiungevano anche dei professionisti che recitavano con gli ospiti; numerose testimonianze raccontavano proprio della presenza degli attori del Théâtre-Français. Tra i più assidui vi furono Talma e Michot, ai quali venne spesso affidata la direzione delle prove e delle lezioni individuali.

Non vi sono testimonianze di ruoli interpretati da Napoleone o da sua moglie Josephine ma nella loro "troupe familiare" l'unica ad aver ricevuto un numero di elogi tale da far presupporre possedesse del talento fu Hortense de Beauharnais; a lei infatti venivano spesso attribuiti i ruoli di maggior rilievo e l'imperatore stesso si ritrovò a lodarne le doti e l'"intelligence ordinaire"¹⁹. Louis-Henry Lecomte riporta la distribuzione dei ruoli del *Barbier de Séville* di Beaumarchais messo in scena il 30 maggio del 1802 con Hortense nel ruolo di Rosina; fu il primo spettacolo organizzato dalla compagnia amatoriale ed ebbe tanto successo da diventare un appuntamento sempre più frequente. Il mercoledì divenne il giorno fissato per le rappresentazioni, ed era l'imperatore stesso a ricercare un pubblico adeguato per la sua troupe familiare, invitando fino a quaranta ospiti per serata ad assistere a questi spettacoli. L'interesse di Bonaparte per queste rappresentazioni, l'impegno che si assumeva ricercando invitati impiegando alcuni dei migliori attori di Parigi come maestri e organizzando le serate dimostrava un genuino interesse per l'arte drammatica e la sua famiglia. La sua passione per il teatro, evidentemente anche nelle sue forme amatoriali, lo portava, quando e come poteva, ad un'assidua frequentazione delle sale teatrali; tuttavia, essendo anche una persona dai gusti chiari e raffinati, capace di distinguere il talento di un attore e avendo avuto modo di assistere ai migliori spettacoli della nazione, non era disposto ad accettare nulla che fosse al di sotto delle sue aspettative:

¹⁹ *Ivi*, pp. 99-100.

Ma il più terribile *épouvantail*, continua la duchessa d'Ambrantes, era lo stesso Primo Console. Era lì, nel suo camerino, subito accanto a noi e i suoi occhi ci seguivano, accompagnando il loro movimento con un sorriso più o meno maligno... Ascoltava con un'attenzione che non mi stupiva, perché io sapevo quanto ci tenesse a quello che ci concedeva nei mille eventi che accadevano durante le prove di uno spettacolo. Bisogna aver visto il Primo Console nelle sue funzioni di impresario per conoscerlo sotto un aspetto del tutto estraneo ai suoi noti ritratti ²⁰.

Madame de Rémusat riportò un ritratto intimo dell'imperatore, che confermava il suo interesse e la cura che aveva per gli allestimenti della sua compagnia. In questi contesti, anziché le tragedie, che se realizzate da attori non professionisti raramente soddisfavano il console, si optò spesso per delle commedie di un solo atto; Bonaparte si preoccupò di fornire alla sua *troupe* una collezione di *pièces* teatrali ben rilegate e costumi ricchi ed eleganti, supportando la loro iniziativa²¹.

Anche dopo aver ottenuto il titolo di console a vita e avendo deciso di trasferirsi, i Bonaparte continuarono a utilizzare Malmaison fino a quando non fu ceduta a Josephine con il divorzio, ma non rimase il solo luogo dotato di una sala privata fra i possedimenti di Napoleone. La famiglia si trasferì a Saint-Cloude il 30 settembre 1802 iniziando subito i lavori per rendere la dimora consona alle proprie esigenze: «Desiderando di assaporare la sua distrazione favorita, Bonaparte ordinò di realizzare una sala per gli spettacoli».²² La sala per gli spettacoli, assente nella struttura precedente, fu aggiunta all'esterno del palazzo, nei pressi de *l'Orangerie* e inaugurata il 12 giugno 1803; si componeva di due sale d'ingresso più un'area adibita agli spettacoli che ospitò come prima rappresentazione *Esther*, tragedia in 5 atti di Racine, realizzata dal Théâtre-Français. Gli attori furono convocati quello stesso anno altre due volte in quella sala: l'8 ottobre e il 29 ottobre per rappresentare rispettivamente *Andromaque* di Racine e *Agamemnon* di Lemercier. Saint-Cloud ebbe modo di ospitare numerosi spettacoli anche negli anni seguenti; nel 1805 vi furono allestite otto opere, per la maggior parte dal Théâtre-Français²³, mentre nel 1806 la compagnia fu convocata ventisette volte. Analizzando nel dettaglio la scelta degli interpreti è stato possibile dedurre che gli artisti più apprezzati furono Talma, Dazincourt, Fleury, Mademoiselle George e Mademoiselle Mars, mentre le

²⁰ Citato CHARLES-OTTO ZIESENISS, *Les "acteurs" de Malmaison*, in «Sur le Planches», Paris, Argus de la Presse, Mars 1974, pp. 14-17, citazione a pagina 14.

²¹ Cfr. *ibidem*.

²² LOUIS-HENRY LECOMTE, *Napoléon et le monde dramatique*, cit., p. 268.

²³ Cfr. *ivi*, pp. 270-271.

opere rappresentate non erano probabilmente richieste dall'imperatore ma proposte dagli attori. Non furono rappresentate infatti solo tragedie ma anche commedie, sempre nel rispetto del repertorio assegnato, che ottennero un'approvazione da parte dell'imperatore: «lo non avevo idea dell'effetto che poteva suscitare una buona commedia; assistere a *Le misanthrope* mi ha fatto grande piacere»²⁴.

L'interesse di Bonaparte verso queste serate non era mutato ma, sempre più consapevole dei propri gusti e ormai in confidenza con un gran numero di attori, arrivò a decidere lui stesso la distribuzione delle parti. Gli artisti d'altronde vedevano in queste serate un'occasione per mettersi in mostra con l'imperatore, notoriamente generoso con gli attori che apprezzava. Le altre *troupes* convocate nel corso dell'anno furono quelle dell'Opéra-Comique, chiamata sei volte; quella del Théâtre de l'Impératrice e quella dell'Opéra che misero in scena tre rappresentazioni l'una. Vari documenti attestano che i compensi in denaro per queste serate si aggirarono intorno ai 1.600 franchi per il Théâtre-Français e l'Opéra-Comique, sui 1.200 franchi per il Théâtre de l'Impératrice e che per l'Opéra variavano da 1.056 ai 3.816 franchi.

Nel marzo del 1807 tornò ad essere utilizzato il teatro della Malmaison; il 18 marzo per una rappresentazione di *Heureux Jour* di Claude-André Puget, *l'Impromptu de Neuilly* di René-André Alissan de Chazet e di *Abel* di Edouard Bruguère. Questo spostamento potrebbe essere dovuto all'assenza dell'imperatore che in quel periodo risultava essere impegnato nella campagna di Prussia. Quella stessa estate la famiglia rientrò a Saint-Cloud dove si diedero sei rappresentazioni organizzate dagli attori del Théâtre-Français. Il 20 settembre la famiglia si spostò nuovamente, questa volta per trasferirsi in una nuova dimora: Fontainebleau. Napoleone dedicò un'attenzione particolare per l'organizzazione del suo soggiorno in questa magione antica che prima di lui aveva già ospitato famiglie reali. Il trasferimento aveva un valore simbolico molto importante per l'imperatore e per non deludere le aspettative incaricò il conte Rémusat di organizzare tre spettacoli per la loro prima venuta a Fontainebleau.

Nulla fu omesso per l'inaugurazione della nuova dimora, ma l'organizzazione non andò incontro al successo sperato. Nel programma suggerito per queste giornate furono proposte alcune tragedie care all'imperatore ma probabilmente a pochi altri, poiché il repertorio proposto non fu infatti in grado di ottenere l'apprezzamento dal pubblico: «è strano, ho invitato tante persone a Fontainebleau, con il desiderio di farle divertire, ho

²⁴ Citato in *ivi*, p. 273.

organizzato ogni sorta di evento per intrattenerli e intorno a me vedo solo musici lunghi di persone che sembrano esauste e infelici»²⁵.

L'altra motivazione dell'insuccesso fu di carattere organizzativo; gli spettacoli furono inseriti nel programma subito dopo la battuta di caccia dalla quale gli uomini, compresi l'imperatore, tornavano spesso esausti e non erano dunque in grado di dedicare molta attenzione allo spettacolo. Le testimonianze offerte da Lecomte presentano infatti un'imperatore estremamente annoiato, ansioso e irritato che, nel tentativo di rimediare all'insuccesso, richiedeva quotidianamente nuove *pièces* agli attori per il giorno seguente²⁶. Ma, nonostante la scarsa riuscita delle prime rappresentazioni, il Théâtre-Français arrivò a guadagnare più di 60.000 franchi per venti spettacoli. Dopo la pessima inaugurazione il palazzo fu comunque sede di numerosi altri allestimenti:

L'imperatore scelse di avere due spettacoli alla settimana, sempre diversi. Gli attori della Comédie Française allestivano questi spettacoli che si alternavano con rappresentazioni di opere italiane. Nulla al di fuori della tragedia fu rappresentato; Corneille era spesso allestito, così come alcuni atti di Racine e Voltaire, le cui opere drammatiche non piaceva molto a Bonaparte. L'imperatore voleva approvare l'intero repertorio per Fontainebleau. [...] Quando l'imperatore pronunciava l'irrevocabile "*Je le veux*" le parole echeggiavano attraverso tutto il palazzo²⁷.

Nel 1808 venne realizzata per ordine dell'imperatore una sala di teatro nel palazzo delle Tuileries²⁸, sempre ad opera dell'architetto Fontaine, la cui inaugurazione avvenne il 9 gennaio con una rappresentazione di *Griselda, ossia la Vertu in cimento* di Pàer Ferdinando, opera realizzata dal *troupe* del Théâtre de l'Impératrice. Secondo alcune testimonianze, però, questa sala inizialmente non andò incontro ai gusti dell'imperatore che la definì in prima battuta scomoda e dalle dimensioni eccessive per un teatro di palazzo; il suo parere sembrò mutare proprio la sera dell'inaugurazione, quando si complimentò con l'architetto Fontaine. Nel corso dell'anno la sala ospitò numerosi spettacoli di differenti compagnie ma il monopolio restò essenzialmente al Théâtre-Français. Le rappresentazioni private cessarono durante l'estate di quell'anno a causa del

²⁵ Citato in CLAIRE ELISABETH JEANNE GRAVIER DE VERGENNES CONTESSE DE REMUSAT, *Memoirs of Madame de Rémusat, 1802-1808*, cit., p. 367.

²⁶ Cfr. LOUIS-HENRY LECOMTE, *Napoléon et le monde dramatique*, cit., p. 285.

²⁷ CLAIRE ELISABETH JEANNE GRAVIER DE VERGENNES CONTESSE DE REMUSAT, *Memoirs of Madame de Rémusat, 1802-1808*, cit., pp. 368-369.

²⁸ Appendice H.

viaggio di Napoleone nel sud della Francia, durante il quale l'Imperatrice non partecipò alla vita mondana se non per assistere ad un unico solo spettacolo: *Les Deux Petits Savoyards* di Nicolas Dalayrac il 28 giugno al Théâtre Feydeau.

Nel 1809 l'imperatore sembrò voler sperimentare la sala recentemente realizzata assistendo da gennaio a marzo a dieci rappresentazioni realizzate per lo più dagli attori del Théâtre de l'Impératrice. Nel frattempo assistette ad altri spettacoli nei teatri ufficiali, presenziando due volte al Théâtre-Français, due volte al Théâtre de l'Impératrice, una all'Académie de musique e all'Opéra-Comique. Il 14 aprile la coppia partì insieme per separarsi poco dopo; Napoleone andò a gestire la campagna austriaca e la moglie rimase a Strasburgo, dove il marito le aveva garantito un palchetto per 1.200 franchi mensili. La coppia si ritrovò a Fontainebleau il 26 ottobre, periodo che Oriane Beaufile, nell'articolo *The entertainment of Imperial Court: Napoléon I and Fontainebleau Théâtre*, denominò "La stagione degli italiani" a causa della presenza di numerosi artisti e opere originari della nostra penisola. Per la loro seconda visita nella nuova sala denominata *Belle Cheminée*, furono organizzati due spettacoli del Théâtre-Français: *Le Secret du Ménage*, commedia in tre atti in versi di Auguste Creuzé de Lesser e *La Revanche*, commedia in tre atti di Roger e Creuzé de Lesser. L'intrattenimento musicale fu eseguito invece da Giuseppina Grassini, prima donna alla Scala e seguito da due rappresentazioni realizzate dal Théâtre de l'Impératrice: *Leonora, ossia l'amore conjugale*, opera in due atti con musiche di Paër e *Romeo e Giulietta*, dramma musicale in tre atti con musiche di Nicolo Zingarelli. Da Fontainebleau Napoleone si spostò a Parigi dove tornò ad utilizzare la sala delle Tuileries, assistendo nel mese di Novembre a quattro rappresentazioni e un balletto realizzato dalla *troupe* de l'Opéra.

Malmaison fu ancora utilizzata ma solo per brevi periodi; a marzo fu sede di due rappresentazioni: *La Coquette Corrigée* di Lanoue e la *Gageure Imprévue* di Sedaine. La coppia reale vi ritornò il 2 dicembre per le celebrazioni in onore della festa del Duca di Sassonia, che già era stato loro ospite nel marzo dello stesso anno, che si conclusero con una rappresentazione di *Zémire et Azor* di Marmontel, con le musiche di Grétry, realizzata dall'Opéra-Comique. Questo fu probabilmente l'ultimo spettacolo a cui i due coniugi assistettero insieme prima del loro divorzio.

Nel 1809 il *budget* totale per il finanziamento degli spettacoli destinati ad essere messi in scena nelle sale di teatro dei palazzi privati fu aumentato a 150.000 franchi, cifra che venne confermata nel 1810: «A causa del matrimonio di Napoleone con Maria Luisa, in quell'anno dovette dispiegare uno zelo maggiore; ma, poiché ad ogni sforzo corrispondeva una ricompensa, i desideri dell'imperatore, anche se bizzarri, non

incontravano mai ostacoli»²⁹. Da gennaio a marzo Bonaparte assistette a dodici rappresentazioni private presso la sala delle Tuileries; quattro di esse proposte dal Théâtre-Français e dall'Opéra-Comique, due dal Théâtre de l'Impératrice e dall'Académie de musique e una rappresentazione dell'Opéra. Contemporaneamente presenziò cinque volte al Théâtre-Français, una delle quali accompagnato dal re di Napoli.

Tuttavia, fu il matrimonio con Maria Luisa a mettere in fermento i teatri di questo periodo. Le cronache del «Journal de l'Empire» e del «Journal de Paris» del 3 aprile non riportarono gli spettacoli teatrali ai quali la coppia assistette, ma citarono giochi di luce a Saint-Cloud, le decorazioni dei palazzi e cortei nei pressi dell'Arco di trionfo. Le nozze reali furono inoltre accompagnate quotidianamente da spettacoli privati organizzati in loro onore nelle residenze Imperiali; i repertori si componevano per lo più di tragedie, probabilmente selezionate per andare incontro ai gusti dell'imperatore, proposte per la maggior parte dalla *troupe* del Théâtre-Français. La prima rappresentazione a cui assistettero i due coniugi fu quella realizzata in onore del loro matrimonio a Saint-Cloud il 31 marzo, *Zaire* di Racine, seguita da un *divertissement* organizzato dall'Opéra. Il giorno seguente, in cui si celebrò il matrimonio civile, la coppia assistette alle rappresentazioni di *Iphigénie en Aulide* di Racine e *Le Legs* di Marivaux.

Il giorno seguente al matrimonio religioso avvenuto nella cappella del Louvre, la coppia si recò a Compiègne, dimora appositamente allestita per il matrimonio, in cui gli attori, in assenza di una sala teatrale, si esibirono in un teatro provvisorio allestito in una delle gallerie. Dal 6 al 9 aprile la coppia assistette a quattro rappresentazioni di tragedie molto apprezzate dall'imperatore di Racine e Corneille. Tuttavia, secondo le testimonianze riportate da Lecomte, la rappresentazione del *Britannicus* da parte della Comédie-Française fu causa di un momento d'imbarazzo, proprio a motivo del dialogo tra Nerone e Narciso nella scena seconda dell'atto secondo, in cui citando il divorzio si temette di creare una situazione di disagio fra i novelli sposi. Lecomte scrive che, per trarsi d'impaccio, l'imperatore si finse addormentato e che la rappresentazione del giorno successivo fu annullata. Le seguenti proseguirono con una compagnia differente, quella dell'Opéra-Comique, nella speranza che potesse meglio soddisfare i gusti della nuova Imperatrice. Il 23 aprile le feste si avviarono verso la conclusione con gli ultimi quattro spettacoli allestiti nuovamente dal Théâtre-Français, che decise di puntare solamente sulle commedie del proprio repertorio: *Le Misanthrope* e il *Tartuffe* di Molière, *La Gageure* e *Le Secret du Ménage* di Auguste Creuzé de Lesser. Le rappresentazioni realizzate per

²⁹ LOUIS-HENRY LECOMTE, *Napoléon et le monde dramatique*, cit., pp. 303-304.

celebrare le nozze imperiali fruttarono più di 60.000 franchi nel complesso ai teatri incaricati.

Il matrimonio imperiale aveva comportato anche una serie di viaggi da Saint-Cloud a Gand, Bruges, Ostenda, Dunkerque, Lille, Calais, Boulogne, Dieppe, Le Havre e Rouen, assistendo a spettacoli e rappresentazioni in ogni città. A Bruxelles, al teatro de la Monnaie il 15 aprile durante la rappresentazione di *Les Prétendus* di Rochon de Chabannes e *Les Deux Prisonniers di Marsollier*, l'artista Pierre Bourson volle dedicare dei versi alla coppia reale³⁰.

Dopo il viaggio di nozze i coniugi assisterono insieme a spettacoli nei diversi teatri parigini; un momento di svago ma anche di presentazione al popolo della nuova coppia imperiale. Malmaison fu ceduta con il divorzio alla prima moglie di Napoleone e pertanto non fu più utilizzata da lui. La nuova coppia continuò a muoversi fra le altre residenze imperiali: Saint-Cloud, che nell'estate dello stesso anno fu sede di tredici rappresentazioni, Versailles che offrì tre rappresentazioni e Fontainebleau che li ospitò offrendo ventidue rappresentazioni private a cura degli attori appartenenti ai grandi teatri di Parigi. La coppia tornò nella capitale il 16 novembre, dove furono allestite nuove rappresentazioni al teatro delle Tuileries. I gusti dell'Imperatrice in ambito teatrale si erano evidenziati durante le rappresentazioni realizzate per il matrimonio. Proprio per merito suo fu possibile notare l'ascesa dell'Opéra-Comique, la cui *troupe* iniziò a frequentare abitualmente le residenze imperiali; sebbene il Théâtre-Français riuscisse a mantenere il primato, anch'esso inserì un'offerta maggiore di commedie, probabilmente per guadagnarsi il favore di entrambi i coniugi. Verso la fine dell'anno, i Bonaparte assistettero a diciassette rappresentazioni per loro realizzate nella sala delle Tuileries.

Le nozze fornirono a Napoleone un motivo per aumentare i contributi agli spettacoli, che aveva costantemente finanziato, incrementando di anno in anno le sovvenzioni:

Quest'anno, come il precedente, vide il moltiplicarsi delle feste; la nascita del Re di Roma e la festa della purificazione successiva al parto dell'Imperatrice furono un motivo sufficiente. Al culmine dei suoi desideri, Napoleone non fu mai più magnifico di quanto lo fu in quel periodo, nel quale il suo potere eguagliava la sua fortuna³¹.

In precedenza il contributo annuale si era aggirato intorno ai 150.000 franchi, ma nel 1811, probabilmente incentivato dalla nascita del primo figlio, l'imperatore arrivò a

³⁰ *Ivi*, p. 249.

³¹ *Ivi*, p. 322.

garantire un fondo superiore ai 450.000 franchi. La medesima somma venne riconfermata nei due anni seguenti anche se il numero di compensi che l'imperatore era solito elargire agli artisti da lui ritenuti meritevoli fu ridotto.

La nuova coppia sembrò aver stabilito un percorso preciso per i propri spostamenti che rispecchiò quello degli anni precedenti. Passando gran parte dell'anno a Parigi, il teatro delle Tuileries ebbe l'occasione di rappresentare ben venticinque allestimenti per la famiglia Imperiale tra gennaio e aprile. Il periodo estivo fu trascorso a Saint-Cloud e al Trianon, per concludersi a Compiègne. Queste divennero le residenze predilette dalla coppia reale e, sebbene la *troupe* del Théâtre-Français fosse quella convocata con maggiore frequenza, anche il Théâtre de l'Impératrice e l'Ambigu-Comique seppero ritagliarsi di anno in anno uno spazio maggiore proprio per la capacità che mostrarono nel soddisfare i gusti della nuova imperatrice:

Gli spettacoli non furono meno numerosi ma, sacrificando decisamente i suoi desideri per venire incontro a quelli di sua moglie, l'imperatore non ebbe che due volte il piacere di assistere ad una tragedia, accontentandosi nelle altre serate di commedie, opere comiche e musica italiana³².

Nel 1812 le rappresentazioni che ebbero luogo alle Tuileries furono diciassette mentre quelle realizzate a Saint-Cloud furono trenta; commedie e tragedie si alternarono fra loro così come le compagnie convocate.

A questi teatri si aggiunse nel 1812 anche quello dell'Elysée, residenza privata realizzata nel 1722 da Armand-Claude Molet, architetto di Luigi XV, ceduta a Napoleone da Gioacchino Murat. L'imperatore era venuto in possesso dell'immobile già nel febbraio del 1809, quando vi risiedette per due mesi, e fu successivamente ceduto alla prima moglie Josephine, che ci soggiornò soltanto nel 1810. Fu ripresa dalla nuova coppia imperiale, che si occupò della sua sistemazione, volta a soddisfare le esigenze di Bonaparte. Napoleone apprezzava il palazzo, che lui stesso aveva definito *maison de santé*, e investì 360.000 franchi per la sua ristrutturazione, per l'erezione di una cappella e alcuni appartamenti; la coppia reale ci soggiornò tra il febbraio e il marzo dello stesso anno assistendo a sette rappresentazioni.

Nel 1813 Napoleone e la moglie ripercorsero i medesimi spostamenti: da gennaio a marzo risiedettero a Parigi, dove presso il Théâtre des Tuileries assistettero a diciassette spettacoli; a marzo si spostarono al Palazzo d'Elysée, assistendo a quattro spettacoli in

³² *Ivi*, p. 331.

un mese, trasferendosi per il resto dell'anno a Saint-Cloud, dove assistettero a trentatré rappresentazioni presso il loro teatro privato. Le visite ai teatri pubblici furono in quell'anno notevolmente ridotte a causa degli impegni bellici, infatti l'imperatore assistette a sette rappresentazioni in tutto l'anno. Fra queste, quella del 1 dicembre, di *Cleopatra* di Nasolini, fu l'ultima apparizione pubblica della coppia; il 5 dicembre, alla festa dell'incoronazione, i due assistettero a *Ninus II*, tragedia di Brifaut nonché una delle ultime a cui Napoleone presenziò in quanto imperatore:

Tra la campagna di Sassonia e quella di Francia, Napoleone soggiornò per due mesi e mezzo a Saint-Cloud o alle Tuileries. Nonostante la gravità della sua situazione, non volle sospendere né gli spettacoli a corte, né le sue visite ai teatri, dove trova indicazioni sullo stato d'animo del pubblico³³.

Nonostante le varie campagne militari e l'insorgere di una situazione politica sempre più complessa, è senza dubbio stupefacente vedere che l'imperatore non si privasse del teatro. Pur riducendo le rappresentazioni, fra gli spettacoli privati, quelli pubblici e quelle commissionati durante le campagne, Napoleone rimase un fedele spettatore, forse solo per passione o anche per una qualche necessità differente. Nei suoi quindici anni di governo l'imperatore ebbe modo di vedere, secondo gli studi di Lecomte, trecentosettantaquattro *pièces* diverse, assistendo ad almeno seicentottantadue spettacoli³⁴.

Non è stato possibile trovare testimonianze di spettacoli a cui l'imperatore abbia potuto assistere nel 1814. Prima della sua caduta soggiornò a Parigi solo per il mese di gennaio, lasciando la capitale il 25 dello stesso mese per recarsi dalla sua armata e continuare la guerra. «È l'anno [1814], Ahimé! In cui finisce disastrosamente questo prodigioso regno»³⁵.

³³ *Ivi*, p. 265.

³⁴ Cfr. IRÈNE DELAGE, *Napoléon et le théâtre*, in «Fondation Napoléon», février 2003, <https://www.napoleon.org/histoire-des-2-empires/articles/napoleon-et-le-theatre/>, consultato il 14 giugno 2022.

³⁵ LOUIS-HENRY LECOMTE, *Napoléon et le monde dramatique*, cit., p. 346.

Capitolo III

La Comédie-Française

Dalle origini alla rivoluzione francese

La Comédie-Française è una compagnia che porta in sé il retaggio di anni di cultura, di incontri e scontri che hanno caratterizzato la storia di Parigi. Jaques Lorcey affermò che la nascita di questa istituzione non si dovrebbe considerare un evento fortuito ma « come il culmine della vita teatrale in Francia, e più particolarmente nella Parigi del XVI e del XVII secolo, una logica conseguenza dell'importanza accordata a questi spettacoli da un monarca geniale»¹. Tuttavia, le origini della compagnia risalgono ad ancor prima del 1680, grazie all'unione di due diversi gruppi di attori che coesistevano sulla scena della città; questi due, la *troupe de Marais* (che aveva conosciuto il successo grazie alle opere di Pierre Corneille) e gli attori dell'illustre Théâtre de Palais-Royal (il quale aveva fino a quel momento rappresentato le opere di Molière), si fusero nel 1673 dando origine al Théâtre de Guénégaud, che aveva ispirato il nome della loro nuova sede.

Ansioso di sottomettere al giudizio del proprio animo, rigoroso e desideroso di accentrare il potere nella sua figura, Luigi XIV aveva da tempo capito quale forza poteva rappresentare l'arte del teatro che, in costante rapporto con il popolo, lo colpiva direttamente, e si rivolge al suo intelletto tanto quanto al suo cuore. Aveva successivamente creato l'*Académie des sciences*, *Académie des inscriptions et belles-lettres* e l'*Académie des beaux-arts*; desiderava mantenere riunite in un unico tipo teatrale tutte le forze disperse dell'arte tragica e comica².

Il re sapeva bene con sfruttare il potere dell'arte a proprio vantaggio e, perseguendo il questa politica, intravide nella fusione dei diversi gruppi di attori una via per appropriarsi del monopolio dei teatri parigini; per questa ragione decise di cogliere l'occasione offerta dalla morte dell'artista François de La Thorillière, membro dell'Hôtel de Bourgogne, venuto a mancare il 27 luglio del 1680, ed estendere il suo potere nell'ambito drammatico, sfruttandolo per realizzare il suo progetto politico e personale. Il Duca di Créqui, il 18 agosto del 1680, siglò l'ordine di fusione per i due teatri. Gli attori protestarono cercando l'appoggio dell'incaricato reale Boileau-Puymorin ma senza

¹ JACQUES LORCEY, *La Comédie-Française*, Paris, Fermano Nathan, 1980, p. III.

² JEAN VALMY-BAYSSE, *Naissance et vie de la Comédie-Française, Histoire anecdotique et critique du théâtre français, 1402-1945*, Paris, Flourey, 1954, p. 98.

successo: «Gli attori delle due *troupe* non furono contenti dell'ordine ricevuto, ma bisognava accettare o rinunciare a recitare a Parigi»; in quella settimana avvenne la fusione della compagnia del teatro di Guénégaud con la *troupe* rivale, l'Hôtel de Bourgogne. Questi artisti si ritrovarono a dover collaborare fra loro, andando per la prima volta in scena insieme il 25 agosto 1680, con una rappresentazione di *Phedre* di Racine e *Les Carrosses d'Orléans* di La Chapelle. Pochi mesi dopo, il 21 ottobre, mediante la firma dell'atto di fondazione, venne sancita a Versailles la nascita della compagnia composta da ventisette soggetti scelti dal re:

Per far sì che in futuro ve ne sia una sola [*troupe* di teatro], al fine di rendere le rappresentazioni migliori, per mezzo degli attori e attrici ai quali ha dato spazio nella suddetta compagnia, Sua Maestà ha ordinato e ordina che in futuro le due *troupe* di attori francesi siano riunite per fondare una sola e medesima compagnia, composta dagli attori e dalle attrici i cui nomi saranno riportati nella lista stilata dalla suddetta Maestà; e, per dare loro modo di perfezionarsi sempre più, Sua Maestà vuole che questa sola compagnia possa rappresentare tutti gli attori di Parigi³.

Il 5 gennaio 1681 il contratto fu rinnovato con i consiglieri e notai Lange e Loyer, riconfermando gli accordi precedentemente stabiliti: la lista definitiva dei membri comprendeva ventisette artisti e ventitré quote divisibili in frazioni a *part entiere*, a *demi-partie* o a *quart de part*, con più una mezza parte riservata al re; il teatro avrebbe goduto di autonomia in campo amministrativo ma sarebbe rimasta al servizio dei propri signori, i *Gentilhommes de la Chambre du roi*, ovvero sotto il controllo diretto della corona. Si regolò il sistema delle pensioni e degli stipendi, stabilendo che dopo vent'anni di servizio un attore avrebbe potuto richiedere la pensione, che avrebbe comportato il divieto di recitare in qualsiasi altro teatro. L'atto di fondazione giustificava l'unione delle due compagnie come un mezzo per realizzare spettacoli qualitativamente migliori. Secondo Salomé Broussky, questa decisione rappresentò una svolta nella storia del teatro mondiale, come se il presidente della repubblica, avesse deciso di creare una *troupe* permanente, dotata di un *budget* sostanzioso, avente come unico scopo quello di rappresentare opere di autori teatrali contemporanei viventi⁴.

Sin dalla sua fondazione, la Comédie-Française ottenne numerosi privilegi dalla corona, tra cui un finanziamento fisso che nel 1682 fu stabilito a 12.000 *livre*, nonché il

³ JACQUES LORCEY, *La Comédie-Française*, cit., p. 34.

⁴ Cfr. SALOMÉ BROUSSKY, *La Comédie Française*, Paris, Le cavalier bleu, 2001, p. 14.

monopolio delle opere francesi, che lo rese l'unico teatro abilitato a presentare spettacoli in lingua francese a Parigi. Dopo la morte di Luigi XIV iniziò per il teatro un'aperta rivalità con la Comédie-Italienne, che venne chiusa dal re nel 1697, a causa di una rappresentazione della *Fausse Prude* di Michel Baron che aveva causato delle polemiche, ma riaperta nel 1716 dal reggente Filippo d'Orléans; fu proprio in opposizione al gruppo rivale che il teatro assunse l'appellativo di Comédie-Française. In seguito alla fusione del 1680, la nuova *troupe*, con il nome di *Comédiens du Roi*, si collocò inizialmente a l'Hôtel Guénégaud in rue Mazarine, per poi spostarsi nella sala *jeu de paume de l'Étoile* in rue des Fossés-Saint Germain (attuale rue de l'Ancienne-Comédie); nel 1770 gli attori si installarono provvisoriamente nella *Salle des Machines* del Palazzo delle Tuileries e successivamente a l'Hôtel de Condé, l'attuale Odéon, riuscendo ad occupare l'attuale sede nel 1799.

In seguito alla fusione avvenuta nel 1680, Parigi non disponeva che di tre teatri ufficiali: la Comédie-Française, la Comédie-Italienne e l'Opéra, tutte istituzioni appartenenti alla *Maison du roi* e gestite dai quattro *gentilhommes* appartenenti alla Camera del Re. Il loro compito iniziale fu quello di gestire e organizzare le rappresentazioni per gli eventi più importanti, ma le loro mansioni aumentarono con il tempo, arrivando ad avere la parola definitiva in ogni ambito della gestione teatrale, scegliendo quale attore dovesse debuttare, quale ruolo assegnargli, quali *tournées* autorizzare, quando e in quale luogo. Per avere un controllo sulla propria carriera, divenne indispensabile per gli artisti ottenere un legame, quanto più profondo, intimo o personale con questi *gentilhommes*, che potevano assicurare una protezione professionale importante; gran parte degli attori arrivò ad assoggettarsi alla loro volontà e a esaudire le loro richieste, poiché non pochi furono gli artisti che, per aver espresso una propria idea o per l'inadempimento di un ordine, furono mandati in prigione.

Nel 1718, dopo un periodo di crisi e sterilità dal punto di vista della drammaturgia, il teatro entrò in una delle più importanti fasi della Comédie, grazie alla rappresentazione di *Œdipo*, prima opera di Voltaire. Negli anni successivi una trentina delle opere del drammaturgo entrarono a far parte del repertorio del teatro, assieme alla sue idee politiche e culturali, facendolo diventare l'autore più rappresentato alla Comédie-Française.

Suo grande amico fu l'attore Henri Cain, divenuto celebre come Le Kain, uno dei primi a tentare di realizzare una riforma del costume precedentemente già proposta da Marmontel e Diderot. Infatti in Francia già dal 1750 l'arte era tornata a farsi ispirare dalla tradizione classica, riprendendo linee semplici ed gli elementi dell'antichità. Il neoclassico

si diffuse nella scultura, nella pittura e nel mobilio, pertanto gli artisti tentarono di inserirla nell'ambito della moda, portando in scena dei costumi per quanto possibile fedeli al modello storico. Tuttavia la proposta ebbe scarso successo, poiché il pubblico accettava con difficoltà l'abbandono delle scelte costumistiche tradizionali, ormai abituato ad un insieme di differenti stili sulla scena, mentre gli attori vedevano con sfavore l'idea di un rinnovamento così radicale, poiché avrebbe comportato per loro una spesa maggiore per il vestiario. Le Kain, proseguì i suoi tentativi di innovazione sottolineando l'incongruenza dei costumi con il contesto della *pièces*, ma anche fra i vari attori, poiché ogni artista era libero di indossare ciò che aveva a disposizione, spesso a sua discrezione; la sua protesta non mutò la concezione artistica del teatro ma portò alcuni attori a rivalutare la questione dei costumi in scena. Fu il suo ammiratore Larive, allievo di Mlle Clairon, a proseguire nella riforma del costume:

Con l'audacia della giovinezza eliminò i grandi pacchi di crine applicati sulle anche che facevano somigliare gli attori a delle botti e interpretando un romano osò comparire a corte, davanti al re, senza parrucca e senza cipria, indecenza che gli costò un severo rimprovero dall'intendente dei *Menus Plaisirs*⁵.

Questi artisti non divennero autori di una riforma radicale, ma seguendo le tendenze del secolo e rielaborando le proprie necessità, riuscirono a porre l'attenzione su una tematica a lungo ignorata, che troverà nuovi seguaci e risvolti nel corso del secolo successivo. Pur non riuscendo a ottenere una maggiore indipendenza, la Comédie progredì e si affermò nel panorama artistico di Parigi: nel 1758 alla *troupe* si unì un maestro di danza, un corpo di ballerini e alcuni musicisti, arrivando ad ospitare anche un'orchestra. Un'altra figura innovativa fu quella dell'autore August Caronte de Beaumarchais, l'autore del *Mariage de Figaro*, che lo stesso Napoleone definirà come «La rivoluzione già in azione»⁶. La prima dell'opera, ebbe luogo nel 1781 ma fu subito bloccata dalla censura; lo stesso Luigi XVI affermò, secondo i *Mémoires* de Mme Campan che: «[L'opera] É detestabile, non sarà mai più rappresentata. Bisognerebbe distruggere la Bastiglia per far sì che quest'opera non abbia conseguenze pericolose. Quest'uomo [Beaumarchais] si prende gioco di tutto ciò che si dovrebbe rispettare in un governo»⁷. Il

⁵ MARA FAZIO, *François Joseph Talma, Primo Divo - teatro e storia fra Rivoluzione, Impero e Restaurazione*, Milano, Leonardo arte, 1999, p. 58.

⁶ Citato in F. G. HEALEY, *The literary culture of Napoleon*, Genève, Librairie E.Droz, 1959, p. 113.

⁷ JEANNE-LOUISE-HENRIETTE CAMPAN, *Mémoires sur la vie privée de Marie-Antoinette, reine de France et de Navarre*, Paris, Baudouin frères, 1826, Volume I, p. 279.

protagonista della trilogia alla quale si stava dedicando l'autore era il servo Figaro, che scosse il pubblico non con il suo intelletto o la sua astuzia, ma per la sua emancipazione, per l'autorità che si prendeva nel perseguire i suoi sogni arrivando ad ostacolare quelli del suo padrone. L'opera fu bloccata a più riprese ma l'autore si servì di amicizie influenti per farla diffondere, organizzando letture e rappresentazioni in sale di private in attesa di tornare sui teatri parigini; l'opera fu definita negli anni successivi come un presagio prima della rivoluzione nel 1789⁸.

Con la presa della Bastiglia, l'entusiasmo della rivoluzione ed i suoi ideali si diffusero in tutta la capitale e ben presto nella Francia intera. I teatri riorganizzarono i propri repertori per soddisfare le esigenze di un governo che voleva utilizzarli come strumenti pedagogici o di propaganda, dovendo allo stesso tempo soddisfare le esigenze di un nuovo pubblico, divenuto vasto ed eterogeneo. Gli spettatori abituali della Comédie-Française erano stati per secoli i nobili e gli aristocratici; secondo Boquet gli spettacoli erano riservati a «una certa *élite* intellettuale e ad un certo prestigio sociale». L'ingresso minimo per uno spettacolo poteva variare da 15 soldi a 1 *livre*, equivalente allo stipendio giornaliero di un operaio. Tuttavia, nel corso del XVIII secolo, anche i borghesi erano riusciti a permettersi un biglietto, bramosi di guadagnarsi anche il diritto di assistere a uno spettacolo:

Sia che lo spirito dei lumi fosse penetrato oltre il ristretto gruppo d'intellettuali, sia che il dramma borghese avesse coinvolto una categoria sociale refrattaria alle drammatizzazioni tradizionali, iniziarono ad arrivare a teatro soprattutto piccolo artigiani o commercianti⁹.

Anche gli attori della Comédie furono presi dall'entusiasmo generale e si fecero trasportare dal corso degli avvenimenti arrivando a cambiare il proprio nome in Théâtre de la Nation; nel 1789 aderirono alla rivoluzione devolvendo alla guardia nazionale l'incasso dei loro spettacoli, offrendo 23.000 *livre* alla patria, ma compresero ben presto che la situazione non poteva volgere a proprio favore. Il 12 ottobre il teatro passò, come tutti gli altri, sotto la giurisdizione diretta della municipalità e molti degli attori iniziarono a comprendere che senza il supporto della monarchia la loro attività avrebbe rischiato di perdere i privilegi che fin dalla nascita l'avevano caratterizzata. Questa situazione creò

⁸ Cfr. HUGUES GARNIER, *La Comédie-Française, une institution aux débuts tragiques*, in «France culture», agosto 2018, consultato il 14 agosto 2022.

⁹ BOCQUET GUY, *Claude Alasseur, La Comédie -Française au XVIIIe siècle, étude économique*, in «Annales. Économies, Sociétés, Civilisations», 24^e année, n. 5, 1969, pp. 1231-1235, citazione a pagina 1231.

una rottura fra gli artisti poiché alcuni dichiararono di non essere più intenzionati a sostenere i nuovi ideali, preferendo rimanere fedeli ad una tradizione che era ormai andata perduta; gli attori restanti invece, soddisfatti dai diritti che la rivoluzione aveva garantito loro, riconoscendoli come cittadini e decisero di continuare a celebrare questi valori portandoli sulla scena.

Questi primi scontri ideologici si fecero sempre più evidenti, fino alla rappresentazione del *Charles IX ou la Saint-Barthélemy* di Marie-Joseph Chénier, uno dei numerosi esempi di tragedia nazionale già proposte da Voltaire e da altri drammaturghi. Questa tragedia classica, che metteva in scena il massacro della notte di san Bartolomeo, fu accolta dalla Comédie-Française. Tuttavia sorse un problema durante l'attribuzione dei ruoli a causa del personaggio di Carlo IX; secondo le regole canoniche il ruolo sarebbe dovuto spettare all'attore Saint-Fal, che tuttavia lo rifiutò ritenendola una parte limitata e un personaggio eccessivamente negativo. Il drammaturgo propose allora di cedere il ruolo ad un giovane attore, un ventiseienne divenuto *sociétaire* della Comédie nell'aprile precedente, François Joseph Talma.

La prima ebbe luogo il 4 novembre, in una sala che registrò il tutto esaurito arrivando ad accogliere millecinquecento spettatori:

Alla fine dello spettacolo, richiesto a viva voce dal pubblico, l'autore fu accompagnato in ribalta da Talma e all'uscita del teatro fu seguito fino a casa dalla folla che lo acclamava. In una sola serata, a dispetto della marea di violenti epigrammi che gli rovesciò addosso la stampa conservatrice, Chénier a soli venticinque anni conquistò una celebrità che sarebbe durata per tutto il periodo della Rivoluzione. La ricambiò dichiarando pubblicamente che per tutta la vita i diritti d'autore del *Charles IX* sarebbero andati ai poveri¹⁰.

Il successo continuò con le rappresentazioni seguenti, trentasei nel complesso, diventando un appuntamento obbligato per ogni cittadino fino a quando non fu interrotto nella primavera del 1790. Fu proprio in questo periodo che si accentuarono le discordie fra le due fazioni che si erano create nella compagnia; quella dei "neri", che era ancora schierata con l'*Ancien Régime* ed era composta da quegli attori che non erano pronti a rinunciare alla protezione e ai vantaggi di cui avevano sempre goduto: Fleury, Dazincourt, Mlle Raucourt, Naudet e Mlle Contat. A loro si opponevano i "rossi", composti per lo più da attori giovani, che avevano già aderito alla rivoluzione ed erano pronti a riconfermare il

¹⁰ MARA FAZIO, *François Joseph Talma, Primo Divo*, cit., p. 45.

prestigio della Comédie-Française con il proprio talento. Fra loro vi erano i sostenitori di Chénier e della ripresa della sua opera: Talma, Dugazon, Grandmesnil, Grammont, Florence e Mlle Vestris. I loro conflitti si inasprirono in occasione della riapertura del teatro del 1790 quando Talma, in quanto attore più giovane, fu incaricato come nell'anno precedente di leggere il *compliment* per l'inaugurazione della stagione teatrale; il suo discorso fu realizzato da Chénier e poneva il teatro in una posizione che si ritenne troppo compromettente e pertanto fu bocciato dai neri, che affidarono a Naudet il compito di leggere un *compliment* differente, improvvisato poco prima.

Un ulteriore momento di conflitto si ebbe durante festa della Federazione del 1790, dove i delegati delle province invitati nella capitale richiesero di assistere alla rappresentazione del celebre *Charles IX*, ottenendo un rifiuto dal Théâtre de la Nation. I membri provenienti dalla Provenza, sostenuti da Mirabeau, presentarono una richiesta scritta proprio durante una rappresentazione presso il teatro, trovando supporto dal resto del pubblico. I neri si opposero e mentre il pubblico insorgeva, Talma raggiunse di sua iniziativa il palcoscenico e salvò la situazione garantendo al pubblico di allestire la rappresentazione. Il giorno seguente *Charles IX* tornò sulle scene ma i conflitti nella *troupe* continuarono fino a quando il sindaco Bailly non ordinò la chiusura del teatro. In pochi giorni gli attori furono costretti a firmare una dichiarazione di sottomissione all'autorità municipale accettando di proseguire le rappresentazioni di *Charles IX*, alle quali i neri si erano fortemente opposti fino a quel momento.

In seguito a questo evento alcuni artisti decisero di abbandonare il teatro per cercare altrove un'opportunità lavorativa, mentre i restanti stabilirono una tregua riconciliandosi con un abbraccio pubblico durante la rappresentazione dell'8 gennaio 1791. La pace simulata durò poco e la differenza di vedute fra i neri e i rossi si manifestò in seguito alla promulgazione della legge del 13 gennaio 1791, la quale autorizzava ogni cittadino ad aprire un teatro, creando una concorrenza sfrenata e concedendo la libertà ad ogni sala di dedicarsi a qualsiasi genere senza restrizioni, privando definitivamente la Comédie-Française del monopolio che aveva detenuto fin dalle sue origini. I conflitti fra gli attori si fecero sempre più intensi, portando ad un'inevitabile rottura; molti artisti si licenziarono, trovando un nuovo impiego presso il Théâtre de la République stabilitosi a Palais-Royal, in Rue de Richelieu. Seguendo l'esempio dei colleghi, anche Grandmesnil, Mme Vestris, Mlle Desgarcins, Mlle Simonet, Dubois e Mlle Lange si ritirarono dal Théâtre de la Nation per farsi assumere nella compagnia di Rue de Richelieu.

Scissione e riunione

Nel 1791, a causa della scissione, il Théâtre de la Nation si ritrovò con un numero esiguo di attori e, comprendendo la minaccia che poteva costituire l'istituzione del Théâtre de la République, gli artisti rimasti decisero di fare causa ad alcuni ex-colleghi, coinvolgendoli in un processo che ebbe luogo nell'aprile dell'anno seguente. Nel frattempo gli attori cercarono di soddisfare le aspettative del nuovo pubblico ma senza particolare successo. Il corpo di ballo venne eliminato e il numero di musicisti ridotto; tuttavia l'elevata competizione con gli altri teatri e la loro incapacità di adattarsi ad un nuovo mondo, non permise ai neri di andare avanti se non grazie al proprio talento e alla loro reputazione consolidata. Tornarono ad affidarsi ad un repertorio quasi completamente classico, mantenendo una posizione antirivoluzionaria, scelta che causò loro non poche difficoltà. Le commedie rimasero il loro punto di forza ma anche in quel campo fu necessario fare delle concessioni; la scena era diventata la nuova scuola politica e per educare il popolo doveva adeguarsi alle esigenze imposte dal governo:

Non si dirà più duchi, marchesi, conti, signori o signore, ma cittadini o cittadine, e decreto al posto di *commandement du roi*; tanto peggio se la metrica o la rima ne risentono.

Scacco al re diventa *Scacco al tiranno*! Valletto e *mère noble*, sono parole troppo legate all'ambito nobiliare; da oggi si dirà uomo di confidenza e madre repubblicana¹¹.

In seguito alla scissione della *troupe*, quello stesso anno il teatro propose nove nuove creazioni: commedie non legate all'attualità, *pièces de circonstances* e opere su personaggi storici¹². Un repertorio accuratamente selezionato per essere messo in scena senza attirare contrastanti opinioni politiche o interpretazioni sconvenienti, anche se non fu facile prevedere le reazioni del pubblico, sempre in fermento per i continui risvolti politici. La rappresentazione de *L'Ami des lois* di Laya, un'aperta satira contro i giacobini, fu censurata un mese dopo la prima, tuttavia fu *Paméla* di Nicolas-Louis François de Neufchâteau, a creare le maggiori difficoltà agli artisti.

¹¹ VICTOR DU BLEU, *Les comédiens français pendant la révolution et l'empire: premier partie*, Vol. 122, No. 3, 1894, pp. 567-603, citazione a pagina 591.

¹² Cfr. JACQUELINE RAZGONNIKOFF, *Les Théâtres nationaux à l'écoute de la vie du peuple: créations et réactions, d'une scène à l'autre (Théâtre de la Nation et Théâtre de la République)*, in «Studi Francesi», n.169, 2013, pp. 27-39, citazione a pagina 32.

L'opera trae origine dal romanzo epistolare di Samuel Richardson ed era già stata adattata numerose volte in Francia a partire dal 1740. Secondo i girondini il lavoro era da considerarsi uno scandalo a causa della rivelazione delle origini nobili della protagonista e di un discorso sulla tolleranza nella scena dodicesima dell'atto IV; quest'ultimo passaggio infatti fu ampiamente applaudito dal pubblico perché percepito come una critica al regime repubblicano. Tuttavia non fu tanto la storia a causare scandalo ma la lettura politica che se ne fece: «Se la *pièce* di François de Neufchâteau non aveva le caratteristiche di una satira, gli eventi, il pubblico e gli attori gliela diedero»¹³. L'elemento incriminante dell'opera fu proprio l'entusiasmo del pubblico della Comédie, composto, secondo il governo attuale, da oppositori del sistema e sostenitori dei "neri" e dei valori dell'*Ancien régime*.

Nonostante i continui appelli, il Comitato di Salute pubblica ordinò la chiusura del teatro, e nella notte tra il 3 e il 4 settembre 1793 l'autore e gli artisti furono arrestati; gli uomini condotti alla Prigione di Madelonnettes e le donne presso Sainte-Pélagie. Gli attori rimasero in carcere in attesa della condanna, che al tempo si concludeva sulla ghigliottina. La loro salvezza fu decretata da Charles-Hippolyte Labussière, al tempo impiegato presso il Comitato di Salute pubblica:

Per un caso provvidenziale, il suo ufficio lo assegnò in una postazione decisiva, al deposito generale dove le autorità trasferivano le dichiarazioni motivate dei sospetti e le note individuali, e dove prigionieri e difensori inviano i documenti di supporto. Incaricato di occuparsi dei registri mortuari, agì con prudenza, studiò l'andamento della commissione e si accorse che procedeva disordinatamente. Sottrasse alcuni documenti importanti e, vedendo che nessuno notava nulla, decise di operare su grande scala: salvare soprattutto i padri e le madri di famiglia, quelli che avevano contro di loro solo il nome e le proprie fortune, ecco il suo piano¹⁴.

L'impiegato riuscì coraggiosamente ad inserirsi nei sistemi dell'amministrazione del nuovo governo e distruggere prove che avrebbero condannato persone moralmente innocenti; non facendosi assoggettare dal fanatismo della rivoluzione, l'uomo riuscì a rimanere fedele alla propria morale e proseguire nel suo piano di giustizia. Per questo suo atto di coraggio, è possibile vedere una targa in suo onore nell'attuale sede della Comédie-Française.

¹³ VICTOR DU BLED, *Les comédiens français pendant la révolution et l'empire: premier partie*, cit., p. 595.

¹⁴ *Ivi*, p. 601.

Gli artisti restarono in carcere fino al luglio del 1794, quando la Convenzione decretò la liberazione di alcuni prigionieri. Una volta ottenuta la libertà, gli attori dovettero ricostruire la propria reputazione ma si trovarono privati del loro teatro, che nel frattempo era stato occupato da una *troupe* differente; furono accolti presso il Théâtre Faydeau da Sageret, un abile impresario che aveva deciso di sfruttare la loro fama per favorire la propria impresa. A dispetto delle scarse risorse della sala, che vantava una pessima illuminazione e un'acustica terribile, gli attori ripresero il loro repertorio classico, ritornando a rivaleggiare con gli ex-colleghi. Nonostante gli ottimi esordi, i conflitti interni continuarono a nuocere alla compagnia, tanto che Mlle Raucourt, supportata da alcuni artisti, aprì un nuovo teatro: il Théâtre Louvois. Questo suo progetto fu supportato da diversi artisti perché nasceva con l'intento di far risorgere l'antica Comédie-Française, ma per farlo sapeva di dovere riunire gli attori più apprezzati del momento e di dover riallacciare i rapporti con la *troupe* dei "rossi". Una lettera indirizzata a Talma da un anonimo spettatore dimostra anche l'entusiasmo ed il desiderio del pubblico per la proposta avanzata da Mlle Raucourt:

Sorpreso dalla voce che circola da qualche giorno, cittadino, mi sono affrettato a venire a vedervi recitare ancora al Théâtre de la République prima che lasciate questa sala per andare a occupare quella del Louvois con gli artisti del Français che hanno intenzione di stabilirvisi. Perché Monvel, Baptiste e Damas, Grandmesnil, Michot e la cittadina Joly non si uniscono a voi? Si potrebbe allora contare sulla tragedia e la commedia; non mancherebbe nulla all'*ensemble*. Ma delle ragioni personali, delle opinioni vi dividono, si dice... delle opinioni! È ammissibile questo quando sono in gioco l'utilità generale e la gloria della scena francese? Da quando ci si permette di dare ascolto all'interesse quando si tratta del pubblico? È mai possibile che il teatro, che è la scuola del buon costume, risenta dei dissapori tra gli artisti? Saranno sempre le debolezze umane a prevalere?¹⁵.

Il Théâtre Louvois, che aveva preso il nome di Théâtre des Amis de la Patrie, pur essendo riuscito a riunire Saint-Prix, Saint-Fal, Larive e Molé dovette chiudere nel settembre del 1797, dopo un solo anno di attività. Gli artisti furono riaccolti da Sageret, che aveva indirizzato le proprie ambizioni verso un nuovo progetto: « non solo a riunire

¹⁵ MARA FAZIO, *François Joseph Talma, Primo Divo*, cit., p.112.

tutti gli attori dispersi, ma anche di allestire tutti i generi, compresa l'opera, il *vaudeville* e la pantomima»¹⁶.

Nel mentre, in seguito alla scissione della *troupe* del Théâtre Français avvenuta nel 1791, gli artisti che si erano licenziati trovarono lavoro presso il teatro situato al Palais-Royal, gestito da Félix Gaillard e Pierre Dorfeuille, direttori del Théâtre des Variétés Amusantes. La nuova sala che gli aveva accolti, situata tra Rue de la Loi e Rue Saint-Honoré, fu costruita dall'architetto Victor Louis e inaugurata dai direttori nel 1790. Con l'arrivo dei nuovi artisti, i due impresari intravidero la possibilità di offrire spettacoli qualitativamente migliori e di creare un'istituzione altamente qualificata; per farlo dovevano puntare su di una strategia differente rispetto al Théâtre de la Nation, dunque mantenendo un carattere anti-aristocratico, proponendo un repertorio più moderno, valorizzando gli autori contemporanei e promuovendo allestimenti basati sulla fedeltà scenica:

Si può concepire qualcosa di più stimolante della lotta di due attori che nelle stesse scene e negli stessi ruoli faranno a gara nello sforzo di scoprire bellezze, finezze e sfumature sfuggenti ai loro emuli, per trasmetterle con più grazia ed energia? Questa lotta torna nello stesso tempo a profitto del pubblico e dell'arte. [...] La Comédie-Française si risveglierà così dal suo letargo e ne terrà tutti i vantaggi, perché la rivalità non fa che ringiovanirla, ringiovanendo anche le opere più note. [...] Il progetto può riportarci, io credo, ai giorni felici in cui Corneille, Racine e Molière erano rappresentati in diversi teatri e volavano di fronte alla gloria¹⁷.

Per molti, la situazione poteva rappresentare il contesto ideale per garantire una concorrenza positiva fra i teatri, aumentando la qualità delle rappresentazione a favore del pubblico.

La nuova stagione teatrale fu inaugurata il 27 aprile 1791 con *Henri VIII* ottenendo uno scarso successo, a causa delle polemiche dei sostenitori del teatro rivale. La nuova sala riuscì tuttavia a distinguersi rapidamente nel contesto parigino per la sua indipendenza e per le sue proposte innovative: dalla sera dell'inaugurazione il teatro permise alle donne di accedere al *parterre*, scelse di consacrare il proprio repertorio alle *pièces* di opere contemporanee e patriottiche e di sperimentare in diversi ambiti per favorire un'innovazione sulla scena. Nonostante il 1792 avesse rappresentato per tutti i teatri un

¹⁶ JACQUELINE RAZGONNIKOFF, *La Comédie-Française: le théâtre de la rue Richelieu de 1799 à nos jours*, Paris, Edition Artlys, 2013, p. 36.

¹⁷ MARA FAZIO, *François Joseph Talma, Primo Divo*, cit., p. 66.

periodo di grande difficoltà, soprattutto a causa della crisi economica, dei disordini e dell'avvento del Terrore, la nuova sala, che aveva assunto il nome di Théâtre de la Liberté et de l'Égalité, iniziò a riscuotere grande successo proprio per la sua posizione politica e le proposte innovative. Se il Théâtre de la Nation primeggiava con la commedia, il nuovo teatro si fece apprezzare per le tragedie. Tuttavia la situazione instabile convinse gli artisti a proporre solo *pièces* patriottiche, mutando nuovamente nome il 30 settembre, diventando il Théâtre de la République.

Verso la fine dell'anno la compagnia decise di allestire l'*Othello* di Ducis, drammaturgo che aveva tradotto numerose *pièces* di Shakespeare, riadattandole per conformarsi al gusto francese:

In Francia era più facile far crollare la monarchia che le regole drammatiche e la tradizione tragica nazionale [...]. I personaggi erano ridotti a sette e i loro nomi -tranne quello di Otello- erano tutti francesizzati. Molte scene erano state trasportate in racconto. Per rispettare l'unità di luogo il dramma si svolgeva interamente a Venezia, Pézare (Iago) innamorato di Hédelmone (Desdemona) e privato della premeditazione, "che i francesi non potrebbero sopportare neanche un istante", era stato confinato da Ducis nel ruolo di un semplice confidente. [...] Il fazzoletto di Desdemona, prova del tradimento, ritenuto un dettaglio troppo volgare, era stato sostituito da un diadema e da un falso biglietto d'amore e nell'ultima scena Hédelmon non veniva soffocata da Otello, cosa che gli spettatori non avrebbero mai accettato: il cuscino con cui nell'originale shakespeariano Otello sopprimeva Desdemona era sostituito da un pugnale, arma che in Francia era giudicata più degna di comparire in una tragedia¹⁸.

Ducis operò sui lavori di Shakespeare rendendoli tragedie regolari, in versi alessandrini e soprattutto conformi ai valori rivoluzionari; questi accorgimenti permisero agli attori di avviare una proficua collaborazione, fatta di scandali e successi. Polemiche e apprezzamenti si susseguirono per lungo tempo fra gli spettatori che richiedevano un decoroso approccio alla tradizione e quelli che esigevano di perpetuare i valori della rivoluzione sul palco. Anche la scena politica contemporanea stava attraversando un periodo di tensione a causa della condanna del re, avvenuta nel gennaio del 1792, e dell'istituzione del Tribunale rivoluzionario e del Comitato di salute pubblica. Queste istituzioni mostrarono da subito interesse verso teatro, che vedevano sia come una minaccia che uno strumento politico; fu imposta infatti la chiusura delle sale da

¹⁸ *Ivi*, pp. 87-88.

spettacolo che non furono ritenute conformi alle ideologia del regime, promuovendo nel frattempo spettacoli gratuiti supportati dal governo. In questo periodo il direttore del teatro Dorfeuille fu accusato di essere un controrivoluzionario e fuggì, vendendo la sua parte agli attori; il teatro dovette arrestare le sue proposte innovative per ritornare ad un repertorio patriottico e conforme alle necessità del popolo; *Brutus* di Voltaire divenne lo spettacolo più celebrato durante il terrore, e ciò permise agli attori di prosperare nella propria attività artistica.

Tuttavia nel marzo del 1798 Sageret ottenne il contratto di locazione del Théâtre de la République e, a giugno, quello del Théâtre du Faubourg St-Germain, che necessitava però di una ristrutturazione. Gli artisti del Théâtre de la République, dunque, a causa della concorrenza delle altre sale e dell'assenza di Talma, impiegato in una *tournee*, furono costretti a riunirsi ai vecchi compagni. Questa riunione fu celebrata durante la prima inaugurazione del teatro, che si tenne il 5 settembre (19 fruttidoro) 1798, con un programma degno dell'*Ancien-régime*: *Le Misanthrope* di Molière e *Le Lege* di Marivaux. La ristrutturazione della sala era a quel punto quasi completata ed era difficile riconoscere il capolavoro del precedente architetto, Victor Louis, a causa della drastica ristrutturazione effettuata da Moreau e Palaiseau:

All'inizio la curiosità è tanta, si visita la nuova sala anche se le modifiche non piacciono a tutti, si viene soprattutto per vedere i capolavori teatrali interpretati dai più grandi artisti del proprio tempo. Sageret non si sbagliava facendo recitare insieme tutti gli attori della Comédie-Française¹⁹.

Sageret si ritrovava così in possesso dei tre teatri più celebri della capitale e per gestirli utilizzò quello che venne chiamato il "sistema Sageret". Il Théâtre Faydeau fu riservato per le rappresentazioni d'opera, la *troupe* dell'ex Comédie-Française si dedicò alle rappresentazioni nelle due sale restanti. Una sola compagnia impiegata in due teatri rappresentava la formula perfetta per l'imprenditore che otteneva un doppio incasso ogni serata. Tuttavia questo sistema, e l'atteggiamento poco conciliante, portarono Sageret ad avere continui conflitti con gli attori. Pur gestendo una fiorente attività teatrale, l'impresario riduceva costantemente lo stipendio degli attori, che il 26 gennaio 1799 arrivarono a firmare una petizione.

¹⁹ JACQUELINE RAZGONNIKOFF, *La Comédie-Française: le théâtre de la rue Richelieu de 1799 à nos jours*, cit., p. 38.

A quel tempo, il ruolo del ministro degli interni era ricoperto da François de Neufchâteau, l'autore della *pièce Paméla*, che aveva causato numerose difficoltà ai “neri” durante il terrore. Forse proprio per questa ragione il ministro intervenne immediatamente in soccorso degli attori: l'attività del Théâtre de la République fu interrotta e Sagerent arrestato, in quanto sospettato di essere l'artefice dell'incendio del Théâtre de l'Odeon, nel quale furono distrutti i documenti che il governo aveva chiesto di visionare pochi giorni prima. Con il supporto del commissario del governo Mahéault, il ministro degli Interni propose di far riunire gli attori per ridare vita alla Comédie-Française. Tuttavia questa proposta ebbe molti oppositori, primo fra tutti Beaumarchais, sostenuto da Colin d'Harleville, Legouvé, Arnault e Demoustier, che si mostrarono contrari a ristabilire un'istituzione privilegiata che la rivoluzione aveva distrutto e che avrebbe danneggiato la libera concorrenza dei teatri. La loro posizione non fu tuttavia appoggiata e, sebbene il Théâtre du Faubourg St-Germain fosse considerato sede storica del gruppo, si preferì assegnare agli attori prescelti per costituire la compagnia della nuova società il teatro situato in Rue di Richelieu. Il nuovo sistema di sarebbe basato su una ripartizione sulla base di venticinque quote e un comitato di sei membri sarebbe stato eletto per controllare l'andamento degli affari. Il teatro riaprì il 30 maggio (11 priariale) 1799 con una rappresentazione del *Cid* di Corneille e de *L'école des Maris* di Molière: sulla facciata si fecero incidere “Théâtre Français de la République”.

Napoleone e gli attori della Comédie-Française

Pochi mesi prima dell'avvento del Consolato, gli artisti poterono riprendere le proprie attività in un nuovo e differente contesto teatrale, incoraggiati da nuovi privilegi e pronti a soddisfare i desideri di Bonaparte, che era divenuto per loro una sorta di salvatore. Napoleone riservò sempre un occhio di riguardo per i suoi teatri preferiti, arrivando ad occuparsi in prima persona delle finanze o dell'amministrazione di questi ultimi; aveva contribuito alla riunione degli artisti, e si era dimostrato favorevole ad un abbassamento dei prezzi dei biglietti per gli spettacoli domenicali, in modo da permettere a chi avesse poche risorse economiche di partecipare e godere degli allestimenti, incentivò anche proposte per l'annullamento dei debiti del teatro, occupandosi inoltre della redazione di numerosi decreti che furono realizzati per tutelare la Comédie-Française nella speranza di riportare la sala all'antica gloria.

Gli artisti, riconoscenti per questi privilegi, divennero sostenitori della politica di Bonaparte: numerose furono le loro donazioni di denaro e cavalli, effettuate durante le campagne militari, e anche le letture pubbliche dei bollettini di guerra, organizzate o improvvisate per tenere costantemente aggiornato il loro pubblico.

Napoleone si era mostrato un assiduo frequentatore delle sale teatrali in gioventù, ma in seguito alla proclamazione a primo console, le sue apparizioni a teatro dovettero essere programmate per la maggior parte delle volte. Più che per il piacere di assistere ad una rappresentazione, il console, che preferiva convocare le *troupe* presso di sé e godere di uno spettacolo privato, presenziava a teatro solo per assistere ad un'opera particolarmente apprezzata, ad un debutto o ad un congedo, per accompagnare ospiti illustri a scoprire il talento della compagnia di attori più celebre della capitale o per mostrarsi al suo popolo, rassicurarlo e verificare la sua popolarità. Le sue apparizioni in pubblico dovevano esser organizzate anche perché un'eccessiva presenza a teatro gli avrebbe potuto portare una reputazione sgradevole.

Il suo *status* e l'attentato avvenuto nel dicembre del 1800 in Rue Saint-Nicaise, gli imposero di prendere determinate precauzioni per recarsi presso un qualsiasi luogo. Le sue visite a teatro comportavano così severe misure di sicurezza, tanto che, durante il viaggio, la sua carrozza era scortata da due gruppi di guardie a cavallo. All'arrivo veniva abitualmente accolto da un gruppo di fanti, che formando una doppia scorta, lo accompagnavano all'ingresso alla loggia consolare, dove attendevano fino alla conclusione dello spettacolo.

Il suo palchetto alla Comédie-Française rimase sempre il medesimo fin dall'agosto del 1802, quando gli fu riservato per 21.000 franchi all'anno, anche se dei mutamenti furono effettuati in seguito alla sua nomina di console a vita, poiché fu decorato con drappaggi blu con frange d'argento e con un frontone con motivi di stelle. Anche gli altri collaboratori del Governo furono sollecitati dal console ad affittare un palchetto e ad assistere agli spettacoli della compagnia.

Così come la sua ascesa era stata ampiamente supportata dal popolo, l'uomo aveva saputo ispirare una grande fiducia in chi aveva avuto l'occasione di avvicinarsi a lui. Per questa ragione, anche dopo la sua caduta e l'abdicazione, la Comédie-Française subì una seconda scissione; al *parti des lys*, sostenitore della restaurazione della monarchia precedente, vedeva contrapporsi la fazione *des abeilles*, che prendeva il nome dall'ape, simbolo caro all'imperatore e a lui spesso associato. Quest'ultimo gruppo dovette presto sciogliersi per questioni politiche, ma i suoi rappresentanti, guidati da Talma, Mlle Mars e Mlle George, abbandonarono la fazione solo per proseguire la propria carriera lavorativa,

rimanendo fedeli al loro imperatore, all'uomo, all'amante e all'amico che avevano avuto l'opportunità di trovare.

Infatti, oltre alla gestione amministrativa e artistica del teatro, Napoleone intraprese relazioni personali con molti artisti. I numerosi eventi privati organizzati nelle sale delle sue residenze gli diedero l'opportunità di conoscere a fondo la maggior parte degli artisti convocati e non solo da un punto di vista professionale; sempre pronto a dispensare consigli e a donare la propria opinione sulle rappresentazioni, Napoleone si legò ad alcuni attori anche nella sfera privata stabilendo con loro rapporti occasionali ma anche legami solidi e profondi.

Talma, il favorito dell'imperatore

Il 15 gennaio 1763, nacque a Parigi François-Joseph Talma; figlio di Anne Mignolet e Michel-François-Joseph Talma, ebbe la fortuna di crescere in una famiglia agiata che cercò di garantirgli la migliore istruzione possibile fin dall'infanzia. In seguito al divorzio dei genitori avvenuto nel 1772, il giovane fu inizialmente affidato alle cure della madre e presso il collegio in cui fu iscritto ebbe modo di avere le prime esperienze teatrali; tuttavia, a causa delle idee di tendenza illuminista del padre, che si erano già insediate nello spirito del giovane Talma, e alla sua indole ribelle, il ragazzo fu in breve tempo escluso dall'istituto. La madre scelse di mandarlo a Londra dal padre, che era diventato un dentista, e che lo supportò nella sua passione per il teatro, che condivideva, facendolo recitare con attori dilettanti nei salotti della buona società londinese. Mara Fazio pone molta attenzione all'infanzia del giovane attore, che riuscì a cogliere e fare propri tratti della cultura e dell'arte di tutti e due i paesi, ampliando i suoi orizzonti culturali e artistici.

Il giovane tornò in Francia nel 1778, continuando i suoi studi presso il college Mazzarin, al termine dei quali fu avviato alla carriera di dentista dal padre, iniziando un apprendistato presso lo studio dentistico dello zio. Fu proprio in questo periodo che iniziò a recitare sui palcoscenici parigini presso il teatro a la Boule-Rouge nel Marais, ottenendo discreti successi e mettendo in discussione il percorso lavorativo a cui era stato avviato. Il giovane, per nulla entusiasta della carriera a cui l'aveva indirizzato il padre, sentiva l'esigenza di dedicarsi totalmente al teatro, e dopo un periodo di conflitti decise di abbandonare l'apprendistato per tentare l'ammissione all'*École royale de chant et de déclamation*. Una volta ammesso, ebbe modo di inserirsi nella vita della Comédie-Française non solo come spettatore, ma entrando in contatto diretto con quelli che

sarebbero stati i suoi futuri colleghi come Dugazon, Molé e Fleury. Saldamente ancorato alla propria indipendenza preferì affidarsi all'autonomia nella pratica artistica, e anziché farsi plasmare da altri attori volle rielaborare e fare proprio ogni insegnamento, auto-educandosi all'arte del teatro a modo suo; l'unico artista che fra tutti riuscì ad esercitare una qualche solida influenza su di lui fu Dorival, l'unico che riconobbe come autentico maestro.

Dopo due anni di studio all'*École dramatique*, ebbe modo di essere il primo allievo della scuola a esibirsi alla Comédie-Française, debuttando il 21 novembre 1787 nel *Mahomet* di Voltaire nel ruolo di Séide:

“Nobiltà e dignità, non naturalezza”, erano perciò le qualità che ci si attendeva da un esordiente nel 1787. Mostrando fin da allora abile amministratore del suo successo, Talma sapeva che il primo passo per imporsi consisteva nel non apparire troppo e nell'apparire bene, nel non tradire quanto ci si aspettasse da un giovane attore²⁰.

Consapevole delle difficoltà esistenti per inserirsi nel mondo del teatro, l'aspirante attore scelse per il suo esordio di conformarsi alle necessità e consuetudini dell'epoca, nel rispetto della tradizione drammatica francese, sfruttando il suo talento per guadagnarsi l'appoggio del pubblico. La critica si mostrò favorevole al suo esordio, riconoscendogli un grande talento, lodandolo per l'abilità di recitare i versi, per la dizione e anche per le doti naturali dell'attore come la voce, la statura e l'aspetto fisico²¹. I suoi progressi furono seguiti dal padre che, inizialmente scettico riguardo alle scelte di vita del figlio, leggendo i commenti favorevoli decise di supportarlo, motivandolo e consigliandolo con le sue lettere ad imitare l'attore che per lui rappresentava l'eccellenza: David Garrick. In una di queste missive raccolse i pareri di alcuni colleghi e conoscenti esperti di teatro, che avevano visto il figlio all'opera, nella speranza che potessero dargli appigli tecnici su cui lavorare:

Tutti concordano nel dire che, se vi impegnerete, avete tutte le speranze per diventare un giorno un grande attore. Per riuscirci vi mancano diverse qualità che sono essenziali: nel recitare e nella declamazione vi trovano troppo rigido in scena, troppo ampoloso nella declamazione e le vostre braccia non sono sufficientemente

²⁰ MARA FAZIO, *François Joseph Talma, Primo Divo*, cit., p. 26.

²¹ *Spectacle. Théâtre-François*, in «Journal de Paris», 22 novembre 1787, p. 3.

morbide, non seducono abbastanza. Per rendere più espressiva la recitazione vi si chiede nobiltà nel contegno e in tutte le parti del corpo²².

Il padre era un grande appassionato di teatro e fu sempre pronto a motivare il figlio; i suoi consigli erano spesso precisi e tecnici e per molti versi furono confermati dai critici dell'epoca. I successivi debutti del giovane attore nei ruoli del bramino ne *Le veuve du Malabar* di Le Mierre, in quello di Euphémon in *l'Enfant Prodigue* e di Nerestan in *Zaïre*, (le ultime due opere di Voltaire), furono accolte con favore dal pubblico mentre la critica evidenziava nel suo stile qualcosa di unico, una maniera che non voleva imitare gli attori del passato ma farsi guidare dalle proprie idee. Questi successi lo fecero ammettere come *pensionnaire* per i ruoli giovani nelle tragedie e nelle commedie, dove non ebbe modo di distinguersi particolarmente poiché rilegato a parti minori, pur ottenendo approvazioni dal pubblico e dalla critica. Nel 1789 entrò ufficialmente nel teatro come *sociétaire* e in quanto membro più giovane gli fu affidato il compito di leggere il *compliment de rentrée*, un discorso inaugurale per la riapertura del teatro²³, che riprendeva l'attività proponendo *Athalie* di Racine e *La Matinée à la mode* di Rochon. L'autore del discorso era Marie-Joseph Chénier, il quale aveva abilmente intrecciato passato e presente per presentare la tradizione e l'arte stessa del teatro, necessari all'uomo e alla gloria nazionale, sottolineando la sua importanza per la formazione del cittadino e fornendo al pubblico un ruolo privilegiato. Talma parlava agli spettatori rivolgendosi a loro come maestri, giudici e colleghi, ponendoli al di sopra di ogni ruolo. Il giorno seguente i giornali riferirono apprezzamenti sulla sua sensibilità, sulla grazia e al suo uso della voce e dei gesti, riconoscendo i progressi che era già riuscito a ottenere dal giorno del suo debutto²⁴.

Pochi mesi dopo, nell'ottobre del 1789 Marie-Joseph Chénier propose al teatro *Charles IX ou la Saint-Barthélemy*, suggerendo di affidare il personaggio di Carlo IX, che era stato rifiutato dagli interpreti a cui sarebbe spettato, al giovane Talma, che dal momento del debutto non era riuscito a ricoprire parti di rilievo se non negli spettacoli a corte. Il personaggio che non sembrava allettare nessun attore divenne il trampolino di lancio verso il successo per l'artista:

²² Citato in MARA FAZIO, *François Joseph Talma, Primo Divo*, cit., p. 28.

²³ Citato in *Spectacles*, in «Journal de Paris», 21 avril 1789, pp. 2-3.

²⁴ Cfr. *Ivi*, p.4.

Per ottenere un risultato lusinghiero, Talma era ricorso a una informazione scrupolosa dal punto di vista storico e letterario, consultando biblioteche ed archivi per creare un personaggio rispettoso della realtà storica e pregnante sotto il profilo artistico. Quadri, incisioni, statue, medaglie e i consigli del pittore David, che segnavano una svolta nella creazione del costume teatrale, fecero sì che Charles IX, ispirato da un ritratto di Clouet, si presentasse sulla scena con i capelli neri al naturale, senza cipria, con barba e baffi, col collo insaccato in una gorgiera di garza bianca a grossa trama, un mantello di velluto nero e una giubba di seta bianca gallonata d'oro²⁵.

Deciso a distaccarsi dalla tradizione attorica in favore di una maggiore naturalezza, l'attore approfondì le proprie conoscenze storiche per comprendere il personaggio e renderlo più umano, in modo da presentare al pubblico una vicenda che non doveva essere solo il ricordo di un momento oscuro della storia nazionale, ma la rappresentazione del conflitto di un uomo, mostrando più sfaccettature di quelle che avevano colto i suoi colleghi durante le prime letture. Lo spettacolo fu un grande successo: il pubblico richiese numerosi *bis* mentre la stampa elogiò Talma per la sua interpretazione²⁶, ma nonostante ciò, nel 1790 la *pièce* cessò di essere rappresentata.

Nella diatriba che ebbe luogo a causa dell'opera, Talma riuscì a sfruttare la situazione per guadagnarne fama e visibilità. Già celebre per la sua interpretazione di Carlo IX, l'artista si batté apertamente a favore della ripresa di un'opera che per lui rappresentava una lode ai valori rivoluzionari che condivideva. Tuttavia, una maggioranza del pubblico e della stampa, videro nelle sue azioni soltanto l'intenzione di tornare alla ribalta per favorire la propria carriera:

Un deputato si alza in mezzo al *parterre*, e legge una petizione ai suoi fratelli di Parigi, per smuoverli a offrire ai compatrioti una rappresentazione di *Charles IX*. Monsieur Naudet, allora in scena, sostiene che gli attori sono malati: mille voci si alzano: siete... Mascalzoni, aristocratici! È Guignard Saint-Priest che vi impedisce di mettere in scena l'unica tragedia nazionale! Naudet, da solo, non può decidere nulla. Mr. Talma avanza, di sua iniziativa e promette l'opera al pubblico per il giorno seguente²⁷.

²⁵ MARIANGELA MAZZOCCHI DOGLIO, *François-Joseph Talma e la Rivoluzione francese: Aspirazioni e realizzazioni di un innovatore dello spettacolo* in «Metamorfosi dei Lumi 8: L'età della storia», Torino: Accademia University Press, 2016, <<https://books.openedition.org/aaccademia/2252?lang=en>>, consultato il 1 novembre 2022.

²⁶ *Théâtre Français*, «Journal de Paris», 6 novembre 1789, p. 3.

²⁷ *Spectacles—Théâtre de la Nation*, in «Journal général de France», 25 Juillet 1790, p. 2.

Il giorno successivo Talma ritornò nelle vesti del tiranno accompagnato dagli artisti assenti ma il successo della *pièce*, che fu molto apprezzata dai membri della federazione, non fu sufficiente ad allentare il clima di tensione fra gli attori. Anche alcuni esponenti politici non avevano approvato la ripresa dello spettacolo, poiché per essi l'opera sarebbe stata ripresa solo per appagare l'ambizione di due giovani artisti: Talma e Chénier, presentati come uomini eccessivamente ambiziosi e gelosi, capaci di anteporre il proprio successo al bene della Repubblica. L'attore nello specifico, bramoso di interpretare un grande ruolo davanti ai delegati, fu accusato dalla stampa conservatrice di aver organizzato un complotto per la ripresa della *pièce*²⁸.

Per non far degenerare ulteriormente la situazione e proteggere il proprio nome, Talma ricorse alla protezione di Mirabeau, chiedendo in una lettera l'autorizzazione a confessare di aver agito per volontà di quest'ultimo, il quale aveva precedentemente insistito per rappresentare l'opera. La situazione sembrò calmarsi, ma gli attori della Comédie decisero di sospendere Talma dal suo ruolo di *sociétaire*; sebbene la scelta fosse stata presa quasi all'unanimità, la stampa dell'epoca si inserì in questa disputa facendo eco all'ingiustizia subita dall'artista. La *querelle* costrinse anche il sindaco di Parigi a prendere una posizione e mediare con gli attori per il rientro dell'escluso. I colleghi si rifiutarono di tornare in scena con l'artista e la loro ostinazione portò alla chiusura del teatro stesso. Gli artisti furono costretti a mettere da parte i propri dissensi e riconciliarsi per il bene della propria attività. «Chronique de Paris» riportò nel numero del 10 gennaio 1791 il discorso di rientro di Talma, che parlava diplomaticamente della lieta riconciliazione con i suoi colleghi, dai quali si era dovuto allontanare a causa di “eventi sfavorevoli”²⁹.

Durante la ripresa del *Brutus* di Voltaire, Talma portò avanti la sua riforma del costume, dando forma alle sue ricerche storiche anche nell'abbigliamento, presentandosi sulla scena in un abito fedele all'ambientazione classica: una toga e dei calzari che lasciavano esposte le altre parti del corpo. Si trattava di una scelta che derivava dallo studio che applicava al personaggio ma forse anche una dichiarazione d'indipendenza che voleva distanziarsi dalla tradizione del teatro e dai colleghi, che, ancorati alla tradizione, non comprendevano appieno le azioni del giovane artista. Nonostante una tregua che si era confermata essere solo un'apparenza, le differenze di vedute erano ben evidenti a tutti, tanto che alcuni intellettuali iniziarono ad avanzare la proposta d'istituire un altro teatro

²⁸ Cfr. *Ibidem*.

²⁹ Cfr. «Chronique de Paris» de 10 janvier 1791, p. 3.

legato al primo: «Quindi se uno dei due si rifiuta di allestire un'opera veramente desiderata, l'altro si affretterà a metterla in scena per attirare la folla e soddisfare il pubblico»³⁰. Questa proposta si concretizzò in seguito ai continui contrasti dovuti all'approvazione della legge del 13 gennaio, che portò la *troupe* della Comédie-Française all'inevitabile scissione.

L'aprile del 1791 fu un periodo estremamente intenso per Talma, che presentò le sue dimissioni al teatro pochi giorni dopo essere venuto a conoscenza del decesso del suo protettore, Mirabeau, trovando rapidamente un ingaggio presso la nuova sala teatrale allestita da Gaillard e Dorfeuille presso il Palais-Royal. Nello stesso mese, sposò Julie Carreu, ex-ballerina, madre di tre figli e sua compagna da diversi anni, che poche settimane dopo mise al mondo due gemelli: Henri Castor e Charles Pollux. Il nuovo teatro in cui Talma si era insediato inaugurò la nuova stagione il 29 aprile con una rappresentazione di *Henri VIII* di Chénier che, pur non ottenendo un grande successo permise al teatro di inserirsi nel clima di concorrenza della vita teatrale parigina, ormai liberalizzata dai provvedimenti rivoluzionari.

Talma aveva compreso il fascino dei personaggi ritenuti generalmente negativi e si era progressivamente distaccato dall'ampollosità e dallo stile che gli era stato impartito sulla scena francese in favore di gesti meno enfatici e probabilmente per questa ragione, percepiti come più veri e autentici dal pubblico. I soggetti della nuova drammaturgia gli permettevano di mettere in scena i propri valori, gli ideali rivoluzionari e l'amore per la libertà; l'interpretazione dei potenti, dei tiranni e degli oppressori era il suo modo di opporsi agli estremismi che stava animando il periodo³¹.

Talma aveva iniziato ad indagare fino in fondo i suoi personaggi e non li imbrigliava nei canoni estetici dell'epoca adattandoli ad uno stile canonico, ma studiava e indagava la verità storica di ogni personaggio colmando con la propria creatività ciò che non era possibile individuare con lo studio, puntando ad "umanizzare" le figure che si ritrovava a interpretare. Da tale indagine anche i costumi e la scena trassero un vantaggio, con una maggiore precisione storica e coerenza complessiva, proseguendo con il percorso inaugurato con la rappresentazione di *Brutus* di Voltaire, in cui era stato accusato di ostacolare la *bienséance* e la tradizione teatrale. Talma lanciò anche la moda dei capelli à *la Titus*, presentandosi in scena con un taglio ispirato a quello dei busti romani. Il suo stile

³⁰ «Chronique de Paris», 26 juillet 1790, p. 3.

³¹ Cfr. MARIANGELA MAZZOCCHI DOGLIO, *François-Joseph Talma e la Rivoluzione francese.: Aspirazioni e realizzazioni di un innovatore dello spettacolo* in « *Metamorfosi dei Lumi 8: L'età della storia*», cit.

era unico e inimitabile, e fu d'ispirazione ai colleghi che lavorarono con lui presso il Théâtre in Rue de Richelieu, nel quale assunse un ruolo di guida, guadagnando la possibilità di esprimere ed indagare la sua arte e le sue idee.

Un periodo fondamentale per Talma fu quello di collaborazione con il drammaturgo Jean-François Ducis che offrì al nuovo teatro una serie di opere, fra cui numerosi adattamenti di Shakespeare, grazie ai quali Talma ebbe modo di confermare nuovamente il proprio talento. Nel *Macbeth* si apprezzò la scena della visione delle tre streghe, che nell'adattamento non comparivano in scena, ma venivano evocate dalla sua interpretazione:

La voce bassa e misteriosa dell'attore quando pronunciava questi versi, il modo in cui metteva il dito sulla bocca come la statua del silenzio, lo sguardo che si alterava per esprimere un ricordo orribile e ripugnante, tutto si combinava per ritrarre una meravigliosa novità nel nostro teatro, della quale nessuna tradizione precedente avrebbe potuto dare l'idea³².

L'effetto spettacolare tanto in voga al periodo, non richiedeva nessun artificio e nessun macchinario poiché l'artista riuscì a dimostrare che il suo talento e la sua abilità di "evocazione" gli permettevano di portare lo spettatore nel mondo che stava creando.

L'Otello divenne invece uno dei ruoli più controversi e intesi dell'attore. In accordo con l'adattatore, scelse di allontanarsi dalla classica rappresentazione del moro; Ducis cercò di venire incontro ad un pubblico dai gusti differenti, mentre l'attore si proponeva d'indagare una dimensione più psicologica, presentandosi in scena con un costume ispirato a quello in uso in certe aree del nord Africa. A causa delle numerosissime polemiche dovute ad un adattamento poco apprezzato, la *pièce* fu replicata solo dodici volte ottenendo dei meriti solo per il talento degli attori, primo fra tutti l'interprete di Otello:

Ultimamente Otello non ha ottenuto un riscontro favorevole sulla scena francese: sembra che Orosmane impedisca che si capisca bene Otello; ma, quando è Talma a interpretare la *pièce*, il quinto atto commuove, come se l'assassinio avvenisse davanti ai nostri occhi. Ho visto Talma declamare nella camera da letto l'ultima scena con sua moglie, la cui voce e la cui figura erano così adatte a Desdemona; gli bastava passare la mano sui capelli e aggrattare il sopracciglio per essere il Moro di

³² GERMAINE DE STAËL-HOLSTEIN, *De l'Allemagne*, Paris, H.Nicolle, 1814, seconda edizione, Vol.II, pp. 294-295.

Venezia, e il terrore imperava a due passi da lui, come se tutte le illusioni teatrali lo avessero circondato³³.

Anche Bonaparte e sua moglie assistettero con partecipazione ad una delle rappresentazioni e ne rimasero talmente colpiti da fare un dono all'attore, con un biglietto che recitava: «Avete notevolmente commosso mia moglie, Talma; ha tremato e ha pianto. In ricordo di questa bella serata, vogliate accettare il *cashmere* che indossava sulle spalle. Spera di ritrovarlo presto, avvolto come un turbante, sulla fronte africana di Otello»³⁴.

Nonostante il successo e la libertà di sperimentare e sviluppare la propria arte, il terrore fu un periodo pericoloso per Talma, i cui legami con i girondini non erano un segreto; le numerose feste realizzate da lui e dalla moglie furono viste dal governo come copertura per segreti incontri di natura politica. L'attore venne infatti convocato numerose volte davanti al tribunale rivoluzionario ma fu sempre assolto per merito del suo talento, come ammetterà lui stesso in numerose lettere. In una di queste parlò della sofferenza provata nel momento in cui venne a conoscenza dell'esecuzione di un gruppo di girondini suoi amici e di come le sue emozioni abbiano influenzato la sua interpretazione: «Si recita meglio quando si hanno dei dispiaceri. Ero pieno d'ispirazione e il pubblico mi ha compreso benissimo, il giorno in cui i girondini sono stati giustiziati. Quel giorno interpretavo Otello e sentivo intensamente tutto il furore di quel ruolo»³⁵.

Con la fine del terrore il teatro si liberò dalle imposizioni del vecchio regime; così, mentre gli attori del Théâtre de la Nation ritrovavano la libertà, Talma si trasferì in Rue de la Loi 1223, in una nuova dimora, in seguito al divorzio dalla moglie Julie. In questo periodo l'attore si dedicò soprattutto alle *tournées*, descrivendo nella sua corrispondenza i luoghi e i teatri visitati; la scelta era stata presa per aumentare le proprie entrate economiche, ma con il tempo Talma si sarebbe affidato alle *tournées* per ricercare un periodo di evasione dalle pressioni a cui lo costringeva la vita nella capitale e da ogni tipo d'instabilità che lo avrebbe turbato negli anni a venire.

Tuttavia durante una visita ad Amsterdam in compagnia di Michot e della sua futura compagna, Caroline Vanhove, venne richiamato con urgenza a Parigi dai suoi colleghi, poiché il governo si era interessato a finanziare e supportare la restaurazione dell'antica Comédie-Française e richiedeva la sua partecipazione per la realizzazione del progetto. La decisione di Talma tardò ad arrivare, ma mentre Napoleone si preparava per la

³³ *Ivi*, pp. 56-57.

³⁴ LOUIS-HENRY LECOMTE, *Napoléon et le monde dramatique*, cit., pp. 474-475.

³⁵ Citato in MARA FAZIO, *François Joseph Talma, Primo Divo*, cit., p. 94.

campagna d'Egitto, l'attore decise di iniziare una collaborazione con Sageret. L'intesa durò poco poiché il governo trovò presto il modo di sbarazzarsi dell'imprenditore per affidare la gestione del nuovo teatro al ministro degli Interni.

La Francia d'inizio Ottocento era ancora ricca di promesse e, animata dalle numerose vittorie militari del generale Bonaparte, vide nel colpo di stato di brumaio la conclusione del periodo di anarchia e disordine. Giunto al potere, Napoleone si dedicò immediatamente alla regolarizzazione della vita dei teatri francesi, che al tempo comprendeva ventitré teatri e seicento quaranta sale da ballo³⁶, mantenendo sempre un occhio di riguardo per l'istituzione della Comédie.

Con l'avvento del Consolato, il teatro dovette confermarsi alle esigenze del regime e dedicarsi ad un repertorio più classico, focalizzato sui temi della politica, composto da *pièces* della tradizione francese di Racine, Voltaire e Molière; l'attore dovette dedicarsi alle tragedie e abbandonare le opere di Ducis e numerose altre *pièces* che avevano garantito il successo agli attori negli anni precedenti.

Talma aveva sempre scelto saggiamente i suoi ruoli e, favorendo, per ragioni politiche o personali, gli autori contemporanei, aveva avuto l'occasione di interpretare personaggi slegati dalla tradizione, scelta che gli permise spesso di sfruttare una grande libertà interpretativa poiché libero da qualsiasi modello prestabilito. Nel 1800 l'attore tornò a dedicarsi ai personaggi del canone classico francese con cui si era cimentato agli esordi della sua carriera, affrontandoli con un approccio innovativo e facendo fruttare il bagaglio di esperienza che aveva avuto modo di maturare fino a quel momento. Poche settimane dopo il colpo di stato di brumaio, Talma si cimentò nell'interpretazione di Nerone nel *Britannicus* di Racine, traendo spunto per la sua interpretazione dal modello di Le Kain, che aveva individuato interrogando i suoi colleghi, rimodellandolo in base alle proprie idee. La *pièce* fu un successo, ma fu proprio a causa di questo suo distanziamento dai canoni e alle numerose innovazioni che i puri classicisti si opposero alla sua ascesa, criticandone il distacco dalla tradizione francese; fra questi, il suo più accanito rivale divenne l'abate Julien Louis Geoffroy che aveva iniziato a tenere una rubrica teatrale per soddisfare le esigenze dei lettori del Consolato e tenerli aggiornati sulla scena teatrale contemporanea. Questi non aveva apprezzato il distanziamento dal modello di Le Kain e nella sua critica, pur riconoscendo il talento dell'attore, lo accusò di basarsi su falsi principi e su un metodo sbagliato; la sua interpretazione fu definita pesante ed eccessiva,

³⁶ Cfr. *ivi*, p. 153.

la declamazione strascicata e in certi versi troppo brusca³⁷. Claude Reichler e Deidre Dawson confrontano l'interpretazione di Nerone-Talma durante il monologo della madre con quella dei suoi predecessori: gli attori di norma ascoltavano Agrippina in silenzio, annullando la propria presenza per lasciare spazio alla donna, mentre Talma fu probabilmente il primo, secondo le testimonianze considerate, a mostrarsi turbato dalle parole della madre e ad esprimere la propria tensione guardandosi attorno, tormentando le pieghe della toga e cambiando posizione³⁸.

Quello stesso anno l'attore si cimentò nuovamente nell'*Andromaque* di Racine, nella parte di Oreste, ottenendo un successo clamoroso; con questo personaggio ebbe modo di far fruttare le lezioni apprese con l'interpretazione di Otello e Macbeth, specialmente nella scena in cui Oreste evocava le Eumenidi con il suo sguardo e le sue azioni, usando la follia del personaggio per introdurre il sovrannaturale sulla scena francese. Il talento dell'attore uscì dai confini nazionali poiché, nel periodo di pace che si ebbe nel 1801, Parigi divenne un centro cosmopolita; in questo periodo molti stranieri ebbero modo di ammirare le interpretazioni dell'attore diffondendo il suo nome anche all'estero. Mentre Stendhal e Mme de Staël apprezzarono il lato umano e vulnerabile di Oreste, che si manifestava nella gestualità turbata e nella disperazione che si insinuava nella voce, Geoffrey si oppose a questa rivisitazione accusando Talma di aver frainteso il personaggio. A questo stile innovativo e dannoso alla tradizione francese, l'abate preferiva quello del giovane attore Lafon, protetto di Luciano Bonaparte, e che aveva sostituito Talma in alcuni ruoli. Tale rivalità servì in realtà da stimolo all'artista, poiché lo incentivò ad approfondire ulteriormente gli studi e perfezionare il proprio stile. Come sottolinearono molti periodici, i due attori avevano inclinazioni differenti, poiché Lafon sapeva rendere al meglio i ruoli cavallereschi come il Cid, Tancredi od Orosmane grazie alla propria eleganza e galanteria, mentre Talma brillava nei ruoli più subdoli e psicologicamente complessi, in cui poteva sfruttare la sua energia e i suoi studi, offrendo interpretazioni più scadenti in alcuni personaggi della tradizione in cui si doveva valorizzare l'ingenuità, la tenerezza o l'abnegazione cristiana. Saggiamente, pur non abbandonando mai la decisione di sperimentare e cimentarsi in diversi ambiti per mettere alla prova il proprio talento, l'artista scelse di dedicarsi per lo più alle tragedie politiche e in generale ai personaggi che lo avrebbero maggiormente valorizzato.

³⁷ Cfr. *ivi*, p. 151.

³⁸ Cfr. CLAUDE REICHLER, DAWSON DEIDRE, *Talma as Néron in Britannicus, or, Putting a Monster to Good Use*, in «*Yale French Studies*», no. 76, 1989, pp. 127–145, citazione a pp. 133-134.

Fra le varie *pièces* del nuovo repertorio della Comédie-Française fu inserito *Cinna* di Corneille, opera non rappresentata da anni ma apprezzata dal console, poiché forniva evidenti riferimenti alla storia contemporanea. Talma aveva già avuto modo di manifestare la sua predilezione per i ruoli negativi, che in quest'opera si prestava a sottolineare l'importanza della figura di Augusto, interpretato da Montval, realizzando un'eccellente interpretazione che fu una delle poche ad essere apprezzata anche dall'abate Geoffroy. Più avanti il console richiese di mettere in scena *Polyeucte* di Corneille, dove l'artista poté cimentarsi per la prima volta nel ruolo di Severo, lasciando Poliuto a Saint-Fal. La scelta dell'opera sbalordì il pubblico e la stampa, ma dopo una prima di scarso successo le repliche furono apprezzate dal pubblico. L'abate Geoffroy lodò la scelta ed il ritorno di Corneille ma ritenne il ruolo di Severo inadatto a Talma .

In quel periodo fu approvata un'eccezione nel repertorio che permise a Talma di tornare a prendere parte in un'opera di Ducis nel ruolo di Amleto. Questa rappresentazione fu organizzata il 4 aprile del 1803 in favore di Labuissier, colui che aveva reso un servizio indispensabile al teatro e agli attori salvandoli dalla ghigliottina, assieme ad altri detenuti, fra cui probabilmente era possibile contare anche Josephine Beauharnais, la moglie del primo console. L'opera, a cui assistette anche Bonaparte, non fu un grande successo in Francia e si salvò probabilmente solo grazie all'interpretazione di Talma; per Madame de Staël, tuttavia, fu un trionfo, che illustrò descrivendo dettagliatamente gli effetti che le azioni e le espressioni di Amleto suscitavano nel pubblico; l'intellettuale lodò i gesti più minuscoli ed il talento dell'attore per l'evocazione di fantasmi inesistenti che erano tuttavia in grado di terrorizzare il pubblico³⁹.

Tuttavia le opere straniere, seppur adattate, non potevano avere spazio nel teatro più prestigioso di Francia, e l'*Hamlet* di Ducis scomparve dalle scene francesi per lasciare spazio a opere che potevano andare in contro alle esigenze del primo console.

Le *pièces* della Comédie-Française non solo dovevano soddisfare il gusto personale di Bonaparte, ma anche la sua politica, poiché i valori dell'antica Roma e dei grandi condottieri dovevano essere il riflesso della società contemporanea che l'uomo voleva costruire. Le sue vittorie nelle campagne militari avevano contribuito a porre le basi della sua gloria e anche nel ruolo di primo console doveva continuare a gestire la sua immagine di militare. La Comédie-Française, che decise di sostenere Napoleone fin dalla sua riunione, allo scopo di celebrarne i successi, aveva preso l'abitudine di leggere pubblicamente i bollettini di guerra e gli articoli più interessanti. Nel giugno del 1800,

³⁹ GERMAINE DE STAËL-HOLSTEIN, *De l'Allemagne*, Paris, H.Nicolle, 1814, Vol.II, pp. 295-296.

durante un allestimento di *Iphigénie en Aulide*, gli attori interruppero la rappresentazione per leggere un articolo de «Le Moniteur» sulla vittoria di Napoleone in Italia; quando la *pièces* riprese, la vittoria di Achille-Talma si trasformò in quella di Bonaparte.

Mara Fazio scrisse che l'identificazione dell'attore con il primo console, operata prima da Talma e poi dalle circostanze e dal pubblico, cominciò ad essere progressivamente sfruttata da Bonaparte stesso, proponendo anche un confronto tra i due personaggi:

Egli [Bonaparte] utilizzò Talma come un suo doppio, come un' insegna pubblicitaria, come suo portavoce. L'attore corrispondeva pienamente, con un successo già accreditato, ai suoi bisogni di propaganda: Come Bonaparte, Talma era classico per cultura e forma dell'intelligenza, ma romantico per carattere. In entrambi la molla dell'azione era l'immaginazione, la spinta invincibile del temperamento. [...] Alla base della congenialità e del reciproco charme che legarono Bonaparte e Talma, l'attitudine dell'attore nei confronti del console e poi dell'imperatore non fu mai cortigianamente servile ma sempre dignitosa, con una coscienza del potere sociale che gli derivava dal talento inedita alle generazioni precedenti - era senza dubbio la superiorità che tributavano entrambi al genere tragico.

[...] In questo Talma assomigliava a Napoleone: i suoi appunti, i suoi *livres d'étude*, i suoi *capire de rules* lo confermano. Il suo lavoro teatrale muoveva dalla vita e dall'osservazione della vita e si perfezionava con il tempo, con pazienza analitica, attraverso la pratica della scena. [...] Nonostante l'estrema differenza dei loro fini e dei loro strumenti, nel suo ruolo pubblico Talma condivideva con Napoleone alcune contraddizioni e ambiguità⁴⁰.

I due uomini erano entrambi borghesi in ascesa in un mondo che doveva ancora essere plasmato e nel quale volevano avere un ruolo di rilievo. Ambedue, infatti, erano stati cresciuti da genitori che li avevano istruiti ad essere sempre più ambiziosi; Napoleone, seppur secondogenito, era stato riconosciuto dal padre come capofamiglia a causa della debolezza del fratello maggiore Giuseppe, mentre il padre di Talma esortava il figlio a perseverare nella carriera di attore imitando Garrick, Dufresne, Le Kain o Molé perché l'unica alternativa nell'ambito teatrale sarebbe stata quella di: «vegetare, perennemente infelici e con poca stima da parte del pubblico»⁴¹. Entrambi si erano infiammati per la rivoluzione, che aveva garantito loro il diritto di costruirsi una carriera e trovare il proprio posto nel mondo, ma nel corso degli anni seppero adeguarsi e reagire ai

⁴⁰ MARA FAZIO, *François Joseph Talma, Primo Divo*, cit., pp. 163-165.

⁴¹ Lettera di Michel François Joseph Talma A François Joseph Talma, 5 febbraio 1788, citata in *ivi*, p. 27.

turbamenti politici e sfruttarli a proprio vantaggio. Nel suo libro, la Fazio pone un'attenzione particolare alla creatività e alla capacità di analisi e osservazione che avrebbe accumulato i due uomini. I diari di Talma hanno sicuramente dato prova del suo animo curioso e di quanto l'attenzione ai dettagli, l'osservazione della realtà e l'esperienza diretta fossero elementi utili all'attore per fare proprio un personaggio, analizzandolo e smembrandolo nelle sue singole azioni. Napoleone diede all'attore l'opportunità di confrontarsi con i regnanti del secolo, con le passioni degli uomini che trasportava sulla scena, invitandolo presso le sue residenze e mostrandogli con quanta naturalezza le passioni umane si manifestassero nei gesti degli uomini.

Nei primi anni del consolato l'artista arrivò a frequentare la residenza di Bonaparte due o tre volte al mese; di questi incontri non vi furono molte testimonianze, e sebbene all'epoca in molti pensarono che fosse Talma ad istruire il futuro imperatore sugli atteggiamenti consoni ad un re, sull'arte di parlare in pubblico e di ammaliare le folle, è più probabile che fosse l'imperatore a istruire l'artista sulla mentalità e sugli atteggiamenti dei personaggi tragici che entrambi conoscevano. Nel momento in cui Bonaparte ebbe accesso alla corona, Talma confessò all'amico Audibert di aver pensato di dover cessare i loro incontri ma fu l'imperatore stesso a richiedere la sua presenza presso le Tuileries per continuare i loro scambi.

Lecomte riporta poche testimonianze dei loro incontri, che tuttavia rappresentano una preziosa testimonianza sui consigli che l'imperatore volle dare al suo "allievo". Napoleone riteneva di comprendere meglio di chiunque la psicologia dei grandi uomini del passato, che aveva ammirato e studiato fin da giovane; i suoi commenti sulle tecniche dell'attore erano volti a sottolineare i pensieri di questi eroi, quelli celati dietro i versi e che gli interpreti dovevano comunicare al pubblico. Per nulla soddisfatto dell'interpretazione di Talma nella *Mort de Pompée* di Corneille del 31 gennaio 1805, Bonaparte si lamentò nello specifico del verso in cui Cesare diceva: «Pour moi qui tiens le trône égal à l'infamie»⁴²; l'imperatore guidò l'attore verso l'interpretazione che riteneva più adatta, rivelando che il personaggio parlava senza credere a ciò che diceva, poiché doveva persuadere i suoi oratori, ma le sue vere intenzioni non concordavano con le sue parole. Oltre all'analisi del testo e della psicologia del personaggio non mancò di offrire a Talma consigli sulla gestualità; riteneva che egli ne abusasse, poiché, secondo il console, i governatori erano ben consci del fatto che ogni loro azione risultava essere un ordine e suggerì dunque una

⁴² PIERRE CORNEILLE, *La mort de Pompée*, Paris, Antoine de Sommerville et Augustin Courbé, 1644, p. 64.

maggior moderazione. L'eccessiva gestualità gli fu rimproverata anche in varie critiche in seguito alla rappresentazione di Nerone in *Britannicus*:

Ma io [Bonaparte] amo le forme semplici, naturali, a cui avete riportato la tragedia; quando le persone ricche in dignità sono agitate dalle passioni o si concentrano su riflessioni serie, parlano senza dubbio dall'alto, ma il linguaggio non deve essere né meno vero né meno naturale. Ad esempio, in questo momento stiamo parlando come si parla nella conversazione: ebbene! Facciamo la storia⁴³.

La corte creata da Napoleone divenne per Talma la finestra su di un nuovo mondo da studiare e da cui trarre ispirazione. Fece la conoscenza di persone che Bonaparte definì guidate da passioni, che convivevano con le proprie ambizioni perdute, rivalità ardenti, catastrofi, dolori celati ma che interpretavano la propria parte con gesti misurati e senza troppi eccessi o ampollosità: «il mio palazzo ne è pieno, io [Bonaparte] stesso sono certamente il più tragico dei personaggi del momento»⁴⁴.

L'attore mise in pratica i consigli dell'amico ottenendo un riscontro favorevole da parte del pubblico. Negli anni ebbe modo di approfondire tutti i più grandi ruoli della tragedia progredendo sempre di più nella propria arte, fra opinioni favorevoli e contrarie.

Il 1804 fu un anno di grandi cambiamenti politici e artistici; dopo l'esecuzione del duca di Enghien e il passaggio da Consolato a Impero, Bonaparte sapeva di dover utilizzare il teatro per legittimare il suo Impero agli occhi del popolo e si impegnò *in primis* a consolidare i suoi legami con gli attori della Comédie-Française, facendo ottenere a Talma una rendita vitalizia di 1.200 franchi, e guadagnandosi il favore del popolo facendo assumere due delle debuttanti più celebri del momento, ovvero Mlle George e Mlle Duchesnois, presso il teatro. Allo scopo di introdurre sulla scena delle opere contemporanee, si tentò di incentivare i drammaturghi con l'istituzione di alcuni premi fino a 10.000 franchi, per la realizzazione di nuove tragedie storiche ma ottenendo solo risultati mediocri; fra queste vi era *Pierre le grand*, tragedia realizzata da Carrion de Nisas, autore che Napoleone aveva conosciuto ai tempi della scuola militare. L'opera fu un tentativo di legittimazione dell'instaurazione dell'Impero, che tuttavia non fu colto, e ciò contribuì alla cancellazione dell'opera dai repertori. Un altro tentativo fu eseguito da Chénier su commissione di Bonaparte, con la *pièce Cyrus*, che aveva come soggetto le vittorie militari di Ciro e la sua ascesa al trono. L'opera riprendeva la tradizione della

⁴³ LOUIS-HENRY LECOMTE, *Napoléon et le monde Dramatique*, cit. p. 472.

⁴⁴ Cfr. *ivi*, p. 474.

tragedia romana presentando un eroe nel quale Napoleone si poteva facilmente riconoscere, ma ottenne un insuccesso clamoroso. Chénier, la cui fama si era consolidata durante la rivoluzione grazie a opere che avevano condannato la monarchia, fu accusato di essersi venduto ai potenti.

Abbandonando l'idea di ricercare opere contemporanee, l'imperatore scelse di puntare sui classici della tradizione francese, affidandone la censura a Luce di Lancival ed Esménard. Fra le poche *pièces* contemporanee allestite, fu *Manlius capitulinus* di Antoine de La Fosse, quello che portò Talma - che interpretava il personaggio eponimo - ad incrementare ulteriormente la sua fama. L'attore aveva contribuito anche alla stesura delle proprie battute nel testo e il ruolo da lui prescelto si distaccava dai personaggi fin ora interpretati, permettendogli di offrire al pubblico l'immagine di una figura differente da quelle fino ad allora incarnate. Il personaggio era lontano dagli eccessi e dalla foga che aveva caratterizzato l'attore nei primi anni del Consolato:

Talma iniziò a smorzare e regolare i toni su un registro più basso. Stemperò le tonalità iperboliche, gli effetti agitati, da melodramma, in un nuovo tipo di compassione essenziale, più energica, meno sentimentale. La sua recitazione più studiata, più colta, più giusta anche se forse meno forte, meno viva. La dizione si purificò di tutti gli eccessi, perse ogni incertezza, eliminò ogni intonazione casuale. Inflessioni precise mettevano in risalto in modo esatto il valore delle cose e delle parole. Tutto divenne positivo, vero, meno patetico, meno terribile, più irreprensibile che sublime⁴⁵.

I successi seguenti li ottenne con le *pièces* di *La Mort d'Henry IV* di Legouvè e *Omasis in Egypte* di Baour-Lormian, fino a quando non fu convocato dal Conservatoire per ricoprire il ruolo di professore di recitazione. Quello stesso anno partecipò alla ripresa di *Hamlet* di Ducis che ottenne un successo discreto e che indusse l'abate Geoffroy a riprendere un'accanita critica nei confronti dell'attore. Pochi mesi dopo, nell'autunno 1807, Talma cadde in uno stato di depressione, che secondo le testimonianze degli amici si era già manifestata con crisi nervose e debolezze quotidiane, e che lo costrinse ad allontanarsi dalla scena.

L'anno successivo dovette riprendere a lavorare intensamente poiché Napoleone lo convocò in numerose *tournées* organizzate per ottenere sostegno politico e diffondere la sua propaganda in Europa, intrattenendo i capi di stato esteri. Talma aveva compreso che la politica dell'amico Bonaparte si stava indirizzando verso una linea sempre più totalitaria

⁴⁵ MARA FAZIO, *François Joseph Talma, Primo Divo*, cit., pp. 190-191.

alla quale non poteva opporsi, diventando, come riconoscerà lo stesso attore, una potenza dalle mani legate. Proprio per questa ragione non si poté sottrarre alla convocazione a Erfurt, dove l'imperatore voleva accattivarsi le simpatie della nobiltà locale, fra cui il duca Weimer. Il repertorio prescelto, come sempre, comprendeva soltanto tragedie, scelte per soddisfare Bonaparte e permettere a Talma di ottenere ulteriori successi all'estero; durante questa esperienza ebbe anche modo di conoscere Goethe, a cui Talma propose di adattare per la scena *I Dolori del giovane Werther*, ma senza successo.

Nel 1809, Talma volle rilanciare le opere di Ducis a teatro riproponendo le sue versioni di *Macbeth*, *Hamlet* e *Othello*; le *pièces* ottennero un grande successo ma, come riconobbe la critica, il merito spettava solo agli attori e alla loro interpretazione:

Ducis non ha né l'arte né le grazie dell'educazione, né l'energia e la libertà della barbarie. La recitazione di Talma è stata senza dubbio uno dei principali motivi di curiosità e una delle prime cause di questa grande affluenza di pubblico, alla quale sarebbe difficile attribuire altre ragioni: è una disgrazia per l'arte drammatica che siano gli attori a fare le *pièces*⁴⁶.

Seguendo il consiglio della critica, Talma scelse di rinunciare agli adattamenti di Ducis e nel 1809 venne nuovamente colpito da una depressione nervosa.

Nella primavera successiva l'imperatore lo convocò per esibirsi nelle *pièce* allestite in onore del secondo matrimonio di Bonaparte, dove l'artista donò numerosi successi e fu ricompensato con molte gratificazioni economiche.

Nel 1812, con la partenza di Bonaparte per la campagna di Russia, la situazione politica iniziò a complicarsi e proprio per far fronte a questa instabilità Talma decise di intensificare le sue *tournées* in provincia in modo da consolidare la sua fama e le sue entrate economiche. L'artista, infatti, spendeva facilmente ingenti somme di denaro a causa della sua generosità e dei suoi numerosi progetti, come quello della restaurazione della sua casa a Brunoi, luogo a lui estremamente caro; queste spese frequenti gli fecero attraversare diversi periodi di incertezza economica nonostante le entrate fisse assicurate dal suo lavoro, dalle numerose *tournées* e dalle attenzioni di Bonaparte, che gli aveva assicurato molte gratificazioni economiche, fra cui una rendita vitalizia di 1.200 franchi a partire dal 1804, ed altri compensi per le sue prestazioni fino ad un ammontare di 195.200 franchi.

⁴⁶ *Ivi*, pp. 207-208.

Le sue continue assenze dalla capitale causarono un gran fermento quando si sparse la voce che l'attore era intenzionato ad abbandonare il teatro della Comédie-Française; per placare la situazione, Talma decise di rientrare a Parigi pubblicando una smentita sui giornali e interpretando un ruolo che aveva precedentemente apprezzato anche l'abate Geoffroy, i cui articoli degli ultimi periodi si erano concentrati sulla svalutazione della figura dell'artista. Nel suo articolo l'attore si difese contro le dicerie, confermando la sua devozione alla Comédie e soprattutto al pubblico che l'aveva sostenuto fin dal suo esordio. La pubblicazione incentivò un numero maggiore di persone a recarsi a teatro per rivedere l'amato divo, ma sembrò non toccare Geoffroy, che in una successiva critica arrivò a definire Talma un cattivo attore, assediato dall'orgoglio e dal lusso. Quest'ultimo commento fu per Talma la goccia che fece traboccare il vaso; quando il critico si recò a teatro il 9 dicembre 1812, Talma lo raggiunse presso il suo palchetto intimandogli di uscire e arrivando addirittura alle mani. L'evento fece scandalo e l'attore fu fischiato in scena mentre il critico pubblicò una recensione ancora più amara su di lui, dichiarando le sue azioni indegne per un uomo e ancor più per un attore che dovrebbe essere ministro del culto della tragedia. Il giorno seguente Talma inviò ai giornali una sua versione dei fatti, con l'intento di attaccare Geoffroy e di far cessare le sue critiche pungenti. Il piano sembrò funzionare poiché nei mesi successivi il critico si guardò dal commentare nuovamente le *pièces* dell'attore.

La situazione politica si complicò ulteriormente e poiché dal fronte giungevano notizie negative. Talma scelse di intraprendere una *tournée* a Bordeaux, finché, nel giugno del 1813, fu convocato a Dresda dall'imperatore che aveva già richiamato altri quattordici artisti dalla Comédie. L'ordine di Bonaparte non fu gradito agli attori poiché gli allestimenti furono pochi e, a differenza delle prime *tournée* "politiche", realizzate per ammaliare la nobiltà europea, queste servivano a intrattenere i soldati che, come tutti, erano sottoposti ad una pericolosa tensione a causa della situazione politico-militare. Nelle sue lettere indirizzate per lo più alla sua nuova compagna Madeleine-Jacqueline Bazir, Talma si lamentava della città affollata, delle colleghe che spettegolavano o si lamentavano; parlò del suo lieto ricongiungimento con Mademoiselle George, anche se a causa del suo rientro dovette spesso consolare Mademoiselle Duchesnoise, che si sentiva nuovamente minacciata dalla rivale. Gli artisti furono congedati soltanto il 20 agosto, fornendo a Talma l'occasione di ritornare alla sua *tournée*, che riprese recandosi a Bordeaux, Lione e successivamente a Nantes.

La situazione politica non accennava a migliorare ma Napoleone trovava ancora tempo per assistere agli allestimenti. Infatti, mentre Talma si cimentava nell'interpretazione di

Œdipo di Voltaire, l'imperatore richiese la messinscena di *Ninus II* di Charles Briffaut, che fu comunque censurata a causa dei riferimenti alla contemporaneità e sottoposta a numerose modifiche; solo sul manoscritto di Talma, trecentosettantacinque versi furono corretti di sua mano.

Nel gennaio del 1814 Napoleone abbandonò Parigi per raggiungere l'esercito, ma la situazione politica era a lui avversa. Parigi fu occupata dalle truppe straniere che volevano liberare la Francia dal tiranno. Dopo l'allontanamento dell'imperatrice e del re di Roma, la situazione politica francese rimase nelle mani di Talleyrand, che si occupò di intrattenere gli invasori-liberatori, la delegazione composta dallo zar di Russia, da Guglielmo di Prussia, dal rappresentante dell'Impero austriaco e dai rispettivi seguiti.

Gli attori erano inquieti per l'instabilità politica e per gli scarsi profitti della sala, che fu costretta a chiudere in numerosi giorni, ma soprattutto molti artisti si preoccuparono per la sorte di Bonaparte, ormai definito come tiranno, ma a cui ancora andava la fedeltà di molti artisti tra cui Talma, che proprio per il suo legame con l'ex imperatore fu escluso dagli allestimenti realizzati per la delegazione.

L'imperatore abdicò lasciando spazio alla restaurazione tanto ambita da Talleyrand, ma la Francia era ancora politicamente divisa. Talma, sempre fedele a Napoleone, prese atto della situazione e preparandosi ad adattarsi ad una nuova politica, ad un nuovo regime e ad un nuovo repertorio, gli scrisse una lettera, riversandovi i suoi sentimenti e l'intensità del legame che fino a quel giorno li aveva legati:

Sire, perdonatemi se colgo l'occasione che mi è offerta per scrivervi. Ma il mio cuore ha bisogno di alleggerirsi, ho bisogno di mettere ai vostri piedi il tributo delle mie lacrime e della mia profonda afflizione. Sire, non vi vedrò più. La benevolenza così onorevole per me che qualche volta mi permetteva di avvicinarmi a voi mi è dunque rapita per sempre! Ah! Sire, io che avevo riposto la mia felicità nell'amarvi, nel consacrare a voi il mio debole talento, e la mia unica speranza nel terminare i miei giorni presso di voi! Tutto è svanito per me! Ah, Sire, Dio mi è testimone che l'agiatezza che mi è tolta e di cui godevo grazie a voi è ben lontana dall'occupare in questo momento i miei pensieri. I miei rimpianti hanno una fonte più dolorosa e più pura. È la vostra persona, siete voi solo che io piango. Sire, la vostra bontà e il favore di cui mi avete onorato non usciranno mai dal mio cuore. La mia memoria vi sarà fedele e mai verrò annoverato tra gli ingrati che avete generato. La disgrazia, il destino che vi ha tradito, non hanno fatto che accrescere il mio attaccamento alla vostra persona e vi hanno reso, se è possibile, più grande e più venerabile ai miei occhi. Mi sottometto, poiché è necessario, al destino e alle leggi del mio paese ma, Sire, quei cuori ingrati e vili potrebbero biasimarmi di avervi per l'eternità oggetto

della mia riconoscenza e dei miei rimpianti! Sire, il mio cuore vi segue; accogliete gli auguri che vi faccio per la tranquillità dei vostri giorni insieme all'omaggio del profondo rispetto e dell'inviolabile attaccamento coi quali ho l'onore di essere, Sire, il più fedele e il più desolato dei servitori della Maestà Vostra⁴⁷.

Mademoiselle George

Venerdì 23 febbraio 1787, nella città di Bayeux, l'attrice Marie-Madelaine Weimer mise al mondo una bambina, Marguerite-Joséphine, che diverrà famosa con il nome d'arte di Mademoiselle George. Dopo anni di spostamenti dovuti al lavoro del padre, la famiglia dovette trasferirsi ad Amiens nel 1790, poiché questi aveva ottenuto un impiego come *chef d'orchestre* presso il teatro della città. Per la prima volta ingaggiati in un teatro stabile, i coniugi Weimar si dedicarono con cura all'educazione dei figli. Tuttavia il periodo del terrore fu particolarmente duro per la famiglia, caratterizzato da una scarsità di cibo che portò alla morte di due figli, il più giovane Henry e Rosalie. Fu in quel periodo che Marguerite, soprannominata Mimi, fuggendo dalla nutrice, iniziò a recarsi alla sala prove per vedere gli artisti all'opera. I suoi genitori le avevano affidato delle interpretazioni per gioco, ma la passione per l'arte drammatica sedusse la bambina e questi, inizialmente contrari alla sua idea di diventare un'attrice, scelsero comunque di lasciarle interpretare qualche partecina, coinvolgendola sempre di più nell'attività di famiglia.

Con la fine del terrore, in città vi fu un miglioramento economico collettivo e, anche grazie alla situazione politica divenuta più stabile, la famiglia vide prosperare la propria attività teatrale poiché ottenne la possibilità di incontrare alcuni artisti parigini che, dopo una lunga assenza, erano tornati ad esercitare la loro arte anche in provincia con delle *tournées*. Fra questi Mimi ebbe modo di conoscere e recitare al fianco di Mme Dugazon, artista dell'Opéra-Comique, e Monvel, arrivato per rappresentare *l'Abbe de l'Epée* di Bouilly. Tutti e due proposero alla ragazza di studiare a Parigi ma entrambe le proposte furono rifiutate poiché il padre la ritenne ancora troppo giovane per abbandonare la famiglia.

Nel 1801 Amiens poté accogliere Mme Raucourt, artista della Comédie-Française, alla ricerca di un'adolescente competente in grado di interagire con lei sulla scena. I Weimar garantirono per la figlia, la quale ebbe modo d'interpretare i ruoli di Aricie in *Phèdre* di Racine ed Elise in *Didon* di Jean-Jacques Lefranc de Pompignan. Il ministro degli interni

⁴⁷ Citata in *ivi*, p. 236.

François Neufchâteau, allo scopo di riunire la *troupe* della Comédie-Française, aveva garantito a Mme Raucourt uno stipendio di 12.000 franchi per la fanciulla che la donna avesse selezionato come allieva per ricoprire i suoi ruoli. La sua scelta cadde definitivamente su Mimi che oltre a dimostrare talento era caratterizzata da una bellezza notevole. I genitori, convinti dal sostegno economico e dal prestigio della sua futura tutrice, accordarono alla giovane il permesso di proseguire la sua carriera nella capitale.

Mimi rimase in compagnia della madre, della sorella e della nutrice Marianne, turbata tuttavia dall'allontanamento da casa e da quella dimensione familiare che l'aveva sempre protetta. Fin da subito iniziò a frequentare le lezioni nella dimora della sua nuova tutrice presso gli Champs-Élysées, e per un periodo anche nella sua casa di campagna, sempre alla presenza della madre e dalla nutrice, apprendendo per primo il ruolo di Emilie in *Cinna* di Corneille.

Quando non prendeva lezioni o non doveva studiare una parte, l'artista doveva recarsi a teatro per assistere agli spettacoli della sua insegnante e vedere all'opera i più celebri attori della capitale. Nei suoi *mémoires* riportò recensioni e impressioni di tutti gli artisti che ebbe modo di vedere sulla scena. Mlle Vanhoe vantava, secondo il suo giudizio, una bella presenza e un'ottima predisposizione vocale ma nelle interpretazioni diventava spesso monotona, mentre Saint-Fal fu definito troppo caloroso e rococò; Michot fu apprezzato in molti allestimenti per la sua capacità di destreggiarsi fra comico e tragico; Dugazon ottenne moltissimi elogi per il suo talento per la comicità e Mademoiselle Mars le rimase impressa per la propria spontaneità, l'ingenuità, l'espressività del volto in ogni suo dettaglio e l'abilità di infondere le proprie emozioni in ogni suo gesto⁴⁸. Fra gli attori della tragedia parlò a lungo di Lafon, di cui descrisse dettagliatamente l'aspetto, il talento nel parlar d'amore e di come avesse sviluppato la propria interpretazione dei ruoli galanti, ma il primato di attore tragico fu riservato a Talma, che fu definito semplicemente "il sublime".

La situazione economica si era fatta più complicata per la famiglia dal momento della separazione, ma Mimi e la madre, con le raccomandazioni ottenute tramite le nuove conoscenze nella capitale, si impegnarono per far assumere il fratello presso il Théâtre de Feytaud e ammettere la sorella minore a l'École de danse de l'Opéra, che formava gratuitamente future ballerine, in attesa del debutto alla Comédie-Française di Mimi. A Mme Raucourt fu assicurato che la sua allieva avrebbe avuto la precedenza su tutti gli altri candidati, e sospettando una possibile rivalità con l'allieva di Légouvé, Mlle

⁴⁸ MADEMOISELLE GEORGE, *Mémoires inédits de Mademoiselle George publiés d'après le manuscrit original par P. A. Cheramy*, Paris, Librairie Plon 1908, p. 14.

Duchesnois, scelse di muoversi subito per assicurare un grande debutto alla sua Mimi. Marguerite fu presentata a numerosi mecenati e attori, fra cui Mme de Montesson, il generale di Valance, Mme Clarion, Mme Dumesnil e soprattutto Josephine Bonaparte, la moglie del primo console. Per quest'ultima Mimi si cimentò nell'interpretazione di Idamé de l'*Opheline de la Chine* di Voltaire, che fece commuovere la donna e la sua dama d'onore, ottenendo da tutti grandi lodi o consigli.

Tuttavia la loro strategia non sembrò ottenere nessun risultato concreto poiché l'allieva di Légouve ottenne l'*ordre de début* pochi mesi dopo. Mme Raucourt considerò la scelta come un'offesa e tornò dalla moglie del primo console per discutere della situazione; Josephine tentò di rassicurare l'attrice affermando che il debutto di mademoiselle Duchesnois non poteva nuocere a Mademoiselle Weimer, data la giovane età di quest'ultima, e, per assicurarle la sua protezione, la invitò a conoscere la famiglia Bonaparte; in questo modo la futura attrice ebbe la possibilità di strigando legami con Letizia Ramolino, Elisa Baciocchi, Hortense de Beauharnais e legarsi sentimentalmente a Luciano Bonaparte.

Il debutto di Mlle Duchesnois avvenne il 12 luglio 1802 in *Phédre* di Racine, presso il teatro di Versailles ottenendo un discreto successo, e il 3 agosto si esibì per la prima volta a Parigi, trovando un riscontro favorevole da parte del pubblico e della critica. Una recensione di Geoffroy sottolineò la scarsa bellezza della debuttante, definendola non un ostacolo ma una risorsa, e suggerendole di sfruttare la sua "bruttezza" per raffinare il proprio talento, al tempo stesso le riconobbe anche numerose qualità fra cui una sensibilità estrema e una buona gestione della voce, che aveva dimostrato di essere dolce e sonora⁴⁹.

Mentre Mimi proseguiva negli studi e Madame Raucourt continuava a promuoverla, il governo scelse di consentirle di debuttare; il 29 novembre 1802 la giovane fu pronta ad esordire in *Iphigénie en Aulide* di Racine scegliendo come nome d'arte quello di Mlle George, in onore del padre.

La sera del debutto la sala era satura e una gran folla era in attesa di vedere la nuova attrice, che fu più volte interrotta a causa dei mormorii o degli applausi improvvisi da parte del pubblico, ma concluse la rappresentazione supportata e incoraggiata dai colleghi. La critica la accolse con favore, sottolineando a più riprese il fascino e l'estrema bellezza della giovane; pochi furono i commenti sulla sua tecnica, ma tutti l'accusarono di avere una dizione monotona e di mancare chiaramente di esperienza. Per le successive

⁴⁹ Cfr. *Début de Mademoiselle Duchesnois, dans Phèdre*, «Journal des débats et des décrets», 5 août 1802, p. 2.

interpretazioni in *Cinna* di Corneille, in *Didon* di Lefranc, di *Tancredi* e di *l'Orpheline de la Chine* di Voltaire i giornali riportarono per lo più annotazioni sulla sua bellezza, talvolta comparando la sua esibizione a quella delle sue insegnanti o commentando i progressi sulla dizione o sull'uso della voce.

Il debutto di Mlle George divenne l'evento imperdibile della stagione e lei divenne il soggetto di discussione della maggior parte della stampa e dei salotti della capitale, suscitando anche la curiosità del primo console, che si recò poco dopo il suo debutto ad assistere alla sua interpretazione in *Iphigénie en Aulide* di Racine. Tra gli articoli dell'epoca è indicativo dell'accoglienza riservata all'attrice il seguente commento di Geoffroy:

Parliamo adesso della più importante questione del giorno, poiché va di moda parlarne. «Avete visto Mlle Georges? Cosa ne pensate di Mlle George?» Ecco le prime domande che seguono i saluti di cortesia; è su quella strada che dirigiamo la conversazione. Nessun avvenimento politico è stato diffuso maggiormente nel periodo in cui noi abbiamo la sfortuna di fare politica; mai. Né battaglie né assedi di città hanno occupato così tanto gli scrittori; si è stabilita una pretesa rivalità tra Mlle Duchesnois e Mlle George⁵⁰.

Avendo sottolineato in un articolo precedente l'evidente contrasto con la rivale, per via delle caratteristiche fisiche delle due attrici, l'abate Geoffroy aveva involontariamente gettato le basi per la battaglia che fu ingaggiata dalle due debuttanti. In seguito alle loro apparizioni il pubblico di Parigi si divise in *Georgiens*, i devoti di mademoiselle George, e in *Carcassiens*, termine coniato per sottolineare l'estrema magrezza di mademoiselle Duchesnois. Quest'ultima fu sostenuta dalle recensioni pubblicate sull'«*Observateur*» e «*Le Courier des spectacles*» e da Lafon, Michot, Volnais e Thénard sulla scena. Mlle George trovò sostegno in Talma, Monvel e Mlle Mars, mentre le recensioni più favorevoli venivano proposte da «*Le journal des Débats*» e da «*Les Petites Affiches*»⁵¹. Mentre i *pamphlet* e le caricature sulla *querelle* fra le aspiranti attrici abbondavano, le due debuttanti sembravano confermare il proprio successo e la propria diversità con ogni rappresentazione. La Duchesnois seduceva il pubblico con la propria mitezza e sensibilità

⁵⁰ *Théâtre Française de la République*, «*Journal des débats et des décrets*», 20 décembre 1802, p. 2.

⁵¹ Cfr. AUGUSTIN-THIERRY, *Mademoiselle George: II: L'empire et la restauration* in «*Revue Des Deux Mondes (1829-1971)*», vol. 34, no. 4, 1936, pp. 836–861, citazione a pagina 840.

estrema, confermando il suo talento nei ruoli di amante appassionata⁵², mentre Mlle George dominava la scena con la sua energia, imponendosi nei ruoli di regina grazie alla sua presenza scenica; proprio per questa ragione madame Raucourt cercò di proporre ripetutamente nel repertorio la *Phèdra* di Racine, cavallo forte della propria allieva ma non ben espresso dalla rivale.

Nel frattempo, Mlle George aveva suscitato molto interesse ed era riuscita a trovare molti ammiratori e ammiratrici, tra cui famigliari di Bonaparte, sempre pronti a colmarla di doni. Nel 1803, fu costretta a terminare la sua relazione con Luciano Bonaparte, poiché questi si era deciso a sposare un'altra donna; ma fu allora che il fratello, Napoleone, iniziò a corteggiare l'attrice. Il console era rimasto già folgorato dalla bellezza della giovane attrice a teatro e dall'autunno del 1803 aveva preso l'abitudine di convocare frequentemente la compagnia della Comédie-Française per allestire degli spettacoli presso le sue residenze private, dove poté colmare di attenzioni la giovane e omaggiarla con una gratifica di 3.000 franchi. Non avendo ricevuto nessuna risposta alle sue *avances*, il primo console si affidò al suo maggiordomo Constant, chiedendogli di invitare la fanciulla, al fine di complimentarsi per i suoi successi e condurla alla sua dimora a Saint-Cloud.

Una volta giunta alla presenza di Bonaparte e superato l'imbarazzo iniziale, la giovane lo ringraziò per le premure che le aveva accordato e per l'invito a palazzo; durante la loro conversazione l'uomo si interessò alla sua infanzia e alle sue origine, ponendole dei quesiti sulla sua storia e sulla sua vita a Parigi. La giovane lo descrisse come un uomo oberato dalle preoccupazioni che traeva sollievo dalla conversazione, semplice e senza pretese, di una giovane fanciulla come lei; il suo atteggiamento era tenero e delicato e la fanciulla, che fu dal console soprannominata Georgina, si compiacque di aver attirato il suo interesse.

Questo primo incontro, descritto nei suoi *mémoires*, rappresentò in breve l'andamento della loro relazione⁵³; il console avanzava un invito e Constant accompagnava Georgina presso il luogo dell'incontro, dove i due, secondo i racconti dell'attrice, conversavano per ore. I due amanti si incontravano al Pavillon de Butard, un antico *chasse royal* nei pressi di Celle-Saint-Cloud, che Napoleone raggiungeva fingendo di andare a caccia. Quando

⁵² *Théâtre Française de la République*, «Journal des débats et des décrets», 1 décembre 1802, p. 2.

⁵³ MADEMOISELLE GEORGE, *Mémoires inédits de Mademoiselle George publiés d'après le manuscrit original par P.A. Cheram*, cit. pp.74-78.

Bonaparte si recava a Parigi, i loro *tête-à-têtes* avevano luogo in un piccolo appartamento appartenuto ad uno dei compagni d'armi del console.

Nella primavera del 1804 i loro incontri si fecero meno frequenti e l'attrice soffrì di questa distanza e si tormentò a lungo, soprattutto quando scoprì che Mlle Duchesnois era stata invitata alle Tuileries dal console; pochi giorni dopo Napoleone ordinò al sovrintendente degli spettacoli di far assumere Mlle George e Mlle Duchesnois a teatro, ponendo fine alla *querelle* fra le due attrici.

Mlle George, divenuta *sociétaire* della Comédie-Française, trovò nel lavoro la sua consolazione, tuttavia, sempre fedele a Bonaparte, volle sostenere l'imperatore il giorno dell'incoronazione, affittando un balcone nei pressi di Pont-Neuf da cui vedere la processione per la celebrazione dell'Impero con tutta la famiglia.

L'attrice non segnalò nessuna data precisa nei suoi *mémoires*, nei quali probabilmente tentò di far credere che la sua relazione con l'imperatore sia stata più lunga di quanto lo fu in realtà, ma è possibile restringere il periodo della loro frequentazione e collocarlo nel periodo incluso dal 12 ottobre 1803 e la metà di marzo 1804. Il teatro non si menziona frequentemente nei resoconti delle loro serate, salvo qualche lettura di Corneille, che mostra il probabile scarso interesse del console nei confronti del talento della giovane; tuttavia il legame con l'imperatore fu fondamentale per la carriera dell'attrice, per la protezione e le ricompense che ottenne, anche se costituì un limite notevole alla propria indipendenza.

In seguito all'allentamento dei rapporti con l'imperatore, la giovane *sociétaire* decise di cimentarsi anche in comédie-chante e sperimentare ruoli nuovi come Medea, Rodogune e Giocasta; le recensioni le furono favorevoli e salvo i difetti dovuti all'inesperienza e alla giovane età, l'attrice venne lodata per il suo talento, l'interpretazione ricca di energia e per i suoi progressi nella declamazione, dovuti agli insegnamenti dell'attore Florence, ritiratosi dalle scene nel febbraio del 1807⁵⁴. Particolarmente ammirata per il legame che seppe creare con il pubblico, Geoffroy lodò la sua interpretazione di Clitemnestra: «così fiera, energica e materna da coprire tutti i difetti della sua interpretazione»⁵⁵. Nell'articolo del 10 agosto 1805, il critico specificò meglio le mancanze tecniche di Mlle George, affermando di aver risparmiato alla ragazza le critiche più pesanti per lasciarle il tempo di lavorare sui suoi difetti maggiori, ovvero migliorare la gestione della voce attraverso l'accentuazione e

⁵⁴ Cfr. *Théâtre Française-Phèdre-Athalie*, «Journal de l'Empire», 4 novembre 1806, pp. 2-3.

⁵⁵ *Théâtre Française- Iphigénie en Aulide*, «Journal de l'Empire», 16 décembre 1806, p. 2.

la varietà di tono, ricercare movimenti più ampi in determinati ruoli come quello di Camille e di curare la dizione durante i dialoghi più moderati⁵⁶.

Il 30 novembre 1806, conclusa la rappresentazione di *Horace* di Corneille, Mlle George e Mlle Duchesnois sorpresero il pubblico avanzando in proscenio mano nella mano, ponendo fine alla loro rivalità con un gesto di amicizia che fece esultare il teatro. La stampa riferì dell'avvenimento, ma senza attribuire al gesto grande importanza, mentre Geoffroy, nel suo articolo sulla riconciliazione, definì questo atto come un grande esempio di commedia, messo in scena da due attrici tragiche; l'uomo intravide nella loro riconciliazione una sorta di messa in scena per ritornare al centro dell'attenzione, e si definì ignaro del perché questa azione abbia suscitato tanto trasporto da parte del pubblico: «Si tratta di una vera e propria farsa, nociva ai progressi dell'arte; e per gli spettatori che sanno coglierne il lato ridicolo e riderci sopra, ci sono poche commedie che possano valere questa rappresentazione della tragedia di *Horace*»⁵⁷.

Mentre la carriera proseguiva con successo, nella casa in Rue Saint-Honore, l'attrice viveva nel lusso e molto spesso al di sopra delle sue concrete possibilità. La sua situazione economica veniva regolata dai numerosi amanti e protettori, fra i quali era possibile contare il principe di Wurtemberg, il principe di Metternich, l'ambasciatore d'Austria, il colonnello Alexandre Tchernychev e Maurice Von Benckendorff.

Il suo fascino e i numerosi legami che era stata in grado di creare attirarono l'interesse del ministro degli affari esteri, Charles-Maurice de Talleyrand, che secondo alcune fonti pagò l'attrice affinché tenesse salotti per intrattenere e carpire informazioni da alcuni diplomatici. Questa loro collaborazione divenne proficua tanto che l'attrice riuscì ad ottenere un contratto di lavoro presso il teatro di San Pietroburgo per 60.000 rubli l'anno. Questa opportunità fu organizzata dallo stesso Talleyrand allo scopo di inserire Mlle George nell'alta società russa e permetterle di avvicinare lo zar, che già in precedenza aveva chiesto all'imperatore d'inviare una *troupe* francese a realizzare una *tournée* nella sua patria.

Per realizzare il piano era necessario allontanarsi dalla Francia con discrezione; l'11 maggio 1808, Mlle George comunicò alla Comédie-Française di essere indisposta e impossibilitata a partecipare alla rappresentazione prevista per quel giorno, allontanandosi da casa con la scusa di una commissione. Assieme al suo amante, Louis Dupart, ballerino che era stato a sua volta ingaggiato presso un teatro russo, si allontanò

⁵⁶ *Théâtre Française-Horace*, «Journal de l'Empire», 30 octobre 1805, p. 2.

⁵⁷ *Théâtre Française- Horace*, «Journal de l'Empire», 2 décembre 1806, p. 2.

in carrozza dalla capitale. La fuga privò Mlle George dei suoi diritti presso il teatro, compromettendone la fama in patria e distanziandola dalla famiglia da cui non si era mai voluta separare.

Quando l'attrice giunse in Russia ebbe modo di esibirsi in *Semiramis* di Voltaire al cospetto della famiglia imperiale. Nelle rappresentazioni successive confermò il suo successo, evidenziando nelle lettere inviate alla madre l'ammirazione dello zar Alessandro, che aveva affermato che l'attrice indossava la corona meglio degli esponenti della famiglia imperiale e le aveva fatto dono di un gioiello ricoperto di diamanti. Anche la regina madre divenne una grande ammiratrice della giovane francese, arrivando ad affermare che il talento della fanciulla superava quello di Mlle Clairon, che lei aveva avuto modo di ammirare a teatro nei suoi soggiorni parigini.

L'arrivo di Mlle George ebbe anche un grande impatto sulla tragedia russa⁵⁸; l'attrice francese divenne la celebrità del momento, l'esempio da seguire e a cui ispirarsi. La Francia all'epoca esercitava un grande fascino sulla nobiltà russa e la nuova arrivata aveva portato con sé una tradizione artistica straordinaria che permise all'Impero di Alessandro di entrare in contatto con l'arte drammatica francese. Molte attrici iniziarono a studiare la collega francese e imitarla, mentre il direttore della biblioteca imperiale pubblica, avendo assistito ad uno spettacolo della nuova attrice, aveva successivamente affermato che questa aveva ucciso il teatro russo.

Tuttavia i rapporti con la Francia si fecero via via più tesi, fino all'inevitabile conflitto che si concretizzò nel giugno del 1812. Il repertorio dei teatri russi si modificò per lasciare spazio a *pièces* patriottiche, mentre si fece largo fra la popolazione l'ostilità verso tutto ciò che era francese. Mlle George tentò allora di dedicarsi a questo nuovo repertorio, cimentandosi in opere russe tradotte in francese ma ottenendo scarsi apprezzamenti da parte del pubblico.

La notizia della disfatta di Napoleone le fece comprendere che la situazione era mutata e la costrinse a cercare un modo per tornare in patria. Quando lo zar ordinò al popolo di illuminare la propria finestra per ogni vittoria della sua armata, quella della dell'attrice rimase costantemente spenta e pochi giorni dopo, accompagnata da una parte della sua compagnia teatrale, la ragazza fuggì da San Pietroburgo.

Il viaggio di ritorno fu lungo e complicato poiché per evitare le zone di conflitto il gruppo dovette recarsi in Svezia con mezzi di fortuna, arrivando a Stoccolma su di un

⁵⁸ Cfr. ROSELYNE LAPLACE, *Mademoiselle George ou un demi-siècle de théâtre*, Paris, Fayard, 1987, p. 105.

carretto, dove fu accolto con entusiasmo e invitato ad allestire in otto giorni una rappresentazione di *Mélope* di Voltaire per la famiglia reale e il suo seguito.

Venuta a conoscenza della presenza dell'imperatore e delle truppe francesi a Dresda, Mlle George decise di dirigersi verso l'accampamento francese facendosi annunciare da un telegramma. Al suo arrivo venne condotta al cospetto di Bonaparte, che decise di convocare d'urgenza la *troupe* tragica della Comédie per vederla nuovamente in azione. L'attrice fu riaccolta fra i pareri contrastanti dei colleghi, poiché Mlle Duchesnois divenne inquieta a causa del ritorno della rivale, che poteva mettere a rischio la sua posizione; Mlle Mars fu invece lieta di ritrovare la collega e amica da tempo lontana e lo stesso valse per Talma, che nelle sue lettere descrisse i cambiamenti della giovane attrice, apprezzando le sue interpretazioni di Semiramis e Giocasta, anche se prive del calore e dell'energia che avevano permesso alla giovane di distinguersi e far risaltare il suo talento, facendo preoccupare l'artista per l'accoglienza che avrebbe trovato dal pubblico una volta giunta nella capitale.

Finalmente, il 10 agosto gli attori ricevettero l'ordine di ritornare a Parigi e, assieme a Mlle Mars e Talma, Mademoiselle George fu congedata con una gratifica di 8.000 franchi per i servizi resi a Dresda. Tornata nella capitale, fu riaccolta dalla Comédie-Française e, per volontà dell'imperatore, mantenne intatti tutti i suoi privilegi. Debuttò nuovamente in patria il 29 settembre 1813 nel ruolo di Clitemnestra ma, nonostante la folla prodigiosa che si era creata per rivedere l'attrice, la critica non le fu favorevole come un tempo. L'abate Geoffroy non mancò di citare la bellezza della giovane e di richiamare alla memoria dei lettori le antiche promesse che aveva portato con sé al suo debutto, ma la accusò dal punto di vista tecnico di essere troppo misurata, di impiegare la sua energia in gesti triviali e di avere una pessima gestione della voce, che a tratti diventava troppo acuta. L'autore dell'articolo si mostrò comunque fiducioso, più che per merito della sua esibizione, per il ricordo del talento di un tempo.⁵⁹

I suoi debutti proseguirono con *Sémiramis* e *l'Orpheline de la Chine* di Voltaire, finché il ritorno di Mlle Duchesnois, che si era ritirata dalle scene per un breve periodo, fece comprendere al teatro la necessità di regolarizzare la loro posizione. Per questa ragione, il 25 ottobre, il sovrintendente degli spettacoli realizzò un'ordinanza per porre fine alla disputa tra le due:

⁵⁹ *Théâtre Française-Rentrée de mademoiselle George dans Clytemnestre*, «Journal de l'Empire», 3 octobre 1813, p. 1-2.

Ruolo delle prime parti

A Mlle Duchesnois spetterà il ruolo che include le prime parti.

Mlle George interpreterà in secondo luogo tutte le parti di questo ruolo che le saranno attribuite e che saranno indicate nell'elenco generale delle parti distribuite

Ruolo delle regine

Mlle George sarà il raddoppio immediato di Mlle Raucourt di tutte le parti di regina che non sono ancora state interpretate da Mlle Duchesnois.

Quanto altre parti di questo ruolo che Mlle Duchesnois ha già svolto, saranno interpretate da Mlle George in alternanza con Mlle Duchesnois⁶⁰.

George si inserì nel teatro come *doublure* della Raucourt e come alternativa alla rivale, che fino a quel momento aveva regnato sulla scena tragica ma che, nonostante il grande successo, mancava dell'energia necessaria per determinate parti. Il ritorno di Mlle George fu da molti interpretato come la soluzione ideale ma l'artista non era riuscita a riaffermarsi e ad appropriarsi del ruolo di erede della Raucourt. L'attrice fu giudicata sempre più fredda e eccessivamente restia a restituire il calore e i sentimenti dei personaggi che un tempo si erano distinti per le loro passioni; anche cimentandosi in parti nuove nelle *pièces* di *La Raçon de Du Guesclin* d'Arnault o *l'Ulysse* di Lebrun, non riuscì ad ottenere un riscontro più favorevole da parte del pubblico.

Nel marzo del 1814 la situazione politica divenne critica per la Francia, poiché Parigi venne occupata dalle armate nemiche intenzionate a far cadere l'Impero e distruggere i simboli del potere di Bonaparte. L'attrice riferì con quanto dolore dovette assistere all'abbattimento della statua del suo imperatore posta sulla colonna in place de Vendôme: «Ma le loro forze riunite non potranno abbatterlo; egli restò sulla sua colonna, guardandoli con un sorriso pietoso, dicendo: "Ah! questi sono gli uomini"»⁶¹.

L'imperatore fu costretto ad abdicare, e sebbene il suo Impero sembrasse essere giunto alla fine, parte della popolazione gli rimase fedele. Mlle George, sostenuta apertamente da Mlle Mars e Talma, rimase dichiaratamente bonapartista e venne soprannominata "la vedova del Corso":

⁶⁰ ROSELYNE LAPLACE, *Mademoiselle George ou un demi-siècle de théâtre*, cit., pp. 133-134.

⁶¹ MADEMOISELLE GEORGE, *Mémoires inédits de Mademoiselle George publiés d'après le manuscrit original par P.A. Cheramy*, cit., pp. 198-199.

Questo nome di Napoleone, diceva, l'ho sempre amato; era il mio culto, e non l'ho mai cambiato. Non ho mai avuto la pretesa di avere un'opinione, io, donna e artista. Ma mi sono permessa di adorare il suo nome, e i miei sentimenti sono sempre rimasti fedeli. Non mi sono mai nascosta; l'ho detto a tutti coloro che l'hanno voluto sentire⁶².

⁶² ROSELYNE LAPLACE, *Mademoiselle George ou un demi-siècle de théâtre*, cit., p. 137.

Capitolo IV

Il teatro durante le campagne militari

Il generale Bonaparte era arrivato nella penisola Italiana nel 1796 penetrando dalla parte ligure per iniziare il suo progetto di conquista; sottomise molte città e costituì un nuovo assetto geo-politico, espandendosi militarmente e stabilendo nuove alleanze. Fra le varie città che aveva visitato e che avevano avuto l'opportunità di accogliere il generale Milano fu quella che fu riorganizzata da Bonaparte in maniera più radicale, dopo essere stata liberata dalla dall'occupazione dalle truppe austriache nel maggio del 1796, e posta sotto il dominio francese. La nuova capitale della repubblica Cisalpina era al tempo un attivo centro culturale animato da salotti e caffè, che le numerose riforme di natura illuminista di Maria Teresa e la presenza costante di molti intellettuali avevano reso più moderna da un punto di vista culturale e urbanistico. Il governo francese si inserì presto nella vita milanese promuovendo numerosi festeggiamenti per le vittorie del generale Bonaparte e trovando, nei primi tempi, grande appoggio da parte della popolazione italiana. Il teatro la Scala, riservato ai melodrammi e ai balli, divenne sede frequente di celebrazioni gratuite, durante le quali si illuminarono i palchetti per allestire lo spazio in vista delle festività¹; ne è un esempio l'anniversario dell'anno V della Repubblica francese, ricordato con un lungo corteo dei corpi di Stato, di truppe francesi e guardie nazionali che hanno marciato dal Broletto fino alla Piazza del Duomo, il 22 settembre 1797. Bonaparte, reduce dalla gloriosa campagna contro Wurmser, raggiunse il corteo a Palazzo Serbelloni, in una loggia semicircolare a due ordini, a lui riservata e allestita per l'occasione con trofei, rami d'alloro e di quercia.

Tuttavia, all'arrivo delle truppe francesi fu ritenuto necessario riorganizzare il sistema dei teatri milanesi, con lo scopo di utilizzare i repertori dei teatri per favorire la propaganda francese e soprattutto come mezzo di diffusione delle usanze e della lingua francese. Ma se per gli invasori l'arte drammatica doveva servire come mezzo pedagogico, gli enti locali, pur ottemperando alle richieste del direttorio, e poi del Consolato, rappresentando *pièces* volte a sottolineare e valorizzare gli ideali della rivoluzione francese, trovarono nel teatro una forma di espressione della propria identità, indispensabile anche per la formazione di un'opinione pubblica. Infatti Pietro Themelly, analizzando le opere proposte alla Scala e presso il teatro della Canobbiana tra il 1796 e il

¹ Cfr. BENIAMINO GUTIERREZ, *Piazza della scala nella vita e nella storia*, Milano, Archetipografia, 1927, p. 78.

1799, su centocinquanta *pièces* prese in considerazione, solo dieci poterono essere definite patriottiche, fra cui la *Congiura Pisoniana* e il *Generale Colli in Roma* di Salfi e *Gli Orazi e i Curiazi* di Sografi.² Annamaria Cascetta invece, nell'intervento proposto per il bicentenario napoleonico, cita come esempi le rappresentazioni di *Bruto I* di Alfieri e *Brutus* e *La mort de César*, entrambe opere di Voltaire, realizzate presso il teatro Canobbiana tra il 1796 e 1797³; queste *pièces* evidenziano il parallelismo che si stava instaurando tra la figura del generale Bonaparte e quella di Cesare, ma erano state scelte in particolare per far passare un messaggio preciso, ovvero per esaltare il primato dell'amore della patria, che spingeva gli uomini ad avvicinarsi agli ideali della libertà e alla repubblica, elementi già proposti della rivoluzione francese.

Il mondo classico divenne infatti il modello a cui ispirarsi per legittimare i nuovi ideali; le tragedie antiche, che avevano rappresentato le passioni umane in un contesto civile e ordinato, divennero il modello della nuova società da creare, in cui era Bonaparte a essere associato alle figure storiche e talvolta mitologiche. Fra le esigenze fondamentali fu indispensabile limitare le compagnie private in favore di *troupe* stabili e istituire scuole di declamazione per contribuire alla formazione di artisti altamente qualificati per dare il via ad un rinnovamento e una democratizzazione del teatro. Con questo proposito il 29 ottobre 1797 - o 8 annebbiatore dell'anno IV° della repubblica, poiché anche Milano aveva adottato il calendario proposto durante la rivoluzione francese - il governo pubblicò un bando in cui si invitavano i cittadini a presentare entro due mesi, un progetto per la riorganizzazione dei teatri nazionali con un premio di quaranta zecchini, con lo scopo di: «Richiamare alla prima sua dignità questa nobilissima istituzione e, sull'esempio de' francesi e de' greci, veri e sommi maestri di libertà, accendere negli animi de' cisalpini il fuoco e la gara delle grandi ed utili passioni repubblicane»⁴. Durante il concorso, la commissione composta da Giuseppe Parini, Lorenzo Mascheroni e Antonio Longo, ricevette tredici proposte tutte ritenute inadatte o irrealizzabili, e data l'urgenza si tentò di indire una seconda edizione del concorso nel marzo del 1798, sempre senza buoni risultati. Diego Guicciardi, nuovo ministro degli interni, rimase sulla scia del suo predecessore e pubblicò un terzo bando nel settembre del 1798 proponendo sessanta zecchini come premio. Durante l'ultima edizione si ottennero sette proposte ma i

² Cfr. PIETRO THEMELLY, *Il teatro patriottico tra rivoluzione e Impero*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 59-60.

³ Cfr. ANNAMARIA CASCETTA, *Napoleon and Caesar as a theatrical character*, in *Napoleonic Milan*, Pisa, Edizione ETS, 2022, pp. 205-219.

⁴ BENIAMINO GUTIERREZ, *Piazza della scala nella vita e nella storia*, cit., p. 74.

commissari riscontarono che nessuna delle proposte offriva un progetto «plausibile nella teoria e facile nella pratica»⁵.

Nel frattempo vennero comunque redatti regolamenti e ordinanze ispirati a quelli in vigore in territorio francese per tentare di regolarizzare comunque la questione dei teatri. Il 3 dicembre del 1796 fu approvato un provvedimento volto a regolarizzare il transito delle vetture in moda da non limitare il regolare flusso delle strade. Con questi si imponeva a tutte le carrozze e vetture, dalle ore cinque sino alle nove della sera, di percorrere un itinerario prestabilito verso via di Santa Redegonda e del Marino, e dalla ore nove in avanti di indirizzarsi sulla strada di S. Giovanni alle Case Rotte e di S. Fedele, ponendo il divieto ai cocchiere di sostare nei pressi del teatro. Nel gennaio del 1798, quando Bonaparte aveva già abbandonato la penisola, il governo della cisalpina continuò a dedicarsi alla gestione del teatro con più autonomia ma sempre sotto il controllo del viceré, stabilendo delle norme per tutelare gli spettatori nel caso in cui uno spettacolo fosse stato annullato, poiché vi erano state frequenti proteste che avevano causato numerosi disordini nelle sale; nel gennaio dell'anno seguente fu redatto un regolamento per feste e balli, in cui si stabiliva che questi sarebbero iniziati verso la mezzanotte e finiti con il sorgere del sole, imponendo numerose norme per garantire la sicurezza degli ospiti, come l'esclusione dell'uso di maschere in città e a teatro, il divieto di introdurre armi a teatro e, per ridurre il rischio di incendi, furono interdette anche le lanterne, le candele e le pipe. Le normative e i regolamenti introdotti durante il dominio francese misero al primo posto la sicurezza pubblica generale, ponendo un'attenzione particolare ad evitare incendi e dando un grande potere alla polizia locale, che infatti era l'unica autorizzata ad entrare armata a teatro. L'8 gennaio 1802 fu pubblicato un avviso in cui si concedeva di utilizzare nei territori della repubblica le maschere per il carnevale previsto, ma soltanto nei teatri e nel periodo stabilito per i festeggiamenti, proibendo l'utilizzo delle maschere della tradizione italiana come Arlecchino, Pulcinella o Pantalone, poiché avrebbero potuto offendere il buon costume locale.

Nel 1801 fu istituita a Milano la "Commissione per il miglioramento degli spettacoli", composta da Andrea Appiani, Carlo Brentano Grianta ed Angelo Petracchi, che si attivarono investendo molte risorse economiche per soddisfare il pubblico del Teatro Grande alla Scala, ricercando una nuova prima donna, promuovendo balli e dedicando grande attenzione agli allestimenti, alla pittura delle scene, all'illuminazione, ai macchinari e all'orchestra. Il gruppo fu riorganizzato nel 1805, assumendo il nome di "Commissione

⁵ Citato in PIETRO THEMELLY, *Il teatro patriottico tra rivoluzione e Impero*, cit., p. 11.

per pubbliche feste e spettacoli”, che l’anno successivo il nuovo ministro dell’Interno rinominò “Commissione generale dei teatri”; tuttavia, incapace di coordinarsi per gestire più istituzioni, la commissione fu sciolta e tripartita in cariche differenti: Alessandro Annoni divenne il Direttore del regio teatro alla scala, Ludovico de Breme divenne direttore del regio teatro alla Canobbiana e Brentiano de Gianti divenne direttore dei teatri non regi.

Nel 1805 Bonaparte soggiornò nuovamente a Milano, assistendo ad alcune rappresentazioni presso la Scala. L’anno successivo alla nomina di Re d’Italia, mentre si dedicava alla riorganizzazione del sistema teatrale francese in patria, sempre con l’idea di sfruttare la politica teatrale come strumento di pedagogia, l’imperatore accolse la proposta di una delle più celebri attrici della Comédie-Française, Mlle Raucourt, che si era candidata per organizzare una *troupe* di attori da inviare in Italia per diffondere la lingua francese mediante le opere della sua tradizione⁶. Il 10 luglio 1806 fu emanato un decreto imperiale per istituire il teatro francese in Italia, organizzando due compagnie di attori francesi di talento per allestire tragedie e commedie nei territori annessi all’Impero e nel regno d’Italia, con l’ambizione di offrire quattro spettacoli alla settimana (art. 1, 2, 5 e 7). La prima compagnia avrebbe dovuto esercitare la propria professione tre mesi a Torino, ad Alessandria e Genova e due mesi a Parma (art. 3), mentre la seconda avrebbe lavorato quattro mesi a Milano, tre a Venezia, due a Bologna e due a Brescia (art. 4). L’organizzazione, le spese e la gestione delle compagnie per i successivi tre anni furono affidate a Mlle Raucourt (art. 7 e 8). Gli articoli restanti definirono le condizioni economiche, le risorse e gli stipendi dei vari soggetti coinvolti nell’impresa. Queste *troupes* si installarono a Milano nell’ottobre 1806 e a Torino il 3 maggio 1807; il primo anno il progetto ottenne un riscontro favorevole nel complesso ma presto le città iniziarono a lamentare una carenza di proposte drammatiche, criticando anche la qualità delle rappresentazioni offerte degli artisti francesi, ritenute mediocri.

Mlle Raucourt, seppur responsabile del progetto, tornò in patria l’anno seguente per proseguire la sua carriera presso la Comédie-Française, ma volle fornire delle linee guida alle compagnie in Italia e pertanto redasse il *Règlement pour le artistes composant les troupes impériales et royales des Théâtre Français en Italie*, in cui, in 24 articoli, si occupò di regolamentare la gestione del teatro, la distribuzione dei ruoli degli attori e le norme da mantenere, istituendo anche due *régisseurs*, Queriau e Lejeu, che sarebbero divenuti i due referenti per le attività nella penisola.

⁶ LOUIS-HENRY LECOMTE, *Napoléon et le monde Dramatique*, cit., p. 188.

Le due compagnie continuarono a lavorare nel territorio dell'Impero, cercando di soddisfare le esigenze del pubblico locale, mentre i direttori dei teatri cercarono di guadagnare sempre più autonomia in ambito teatrale. Bonaparte aveva abbandonato la penisola in seguito alla Campagna d'Italia, e se ne era occupato attivamente soltanto durante i primi anni del Consolato, rimanendo costantemente aggiornato grazie ai suoi referenti; divenuto imperatore, dopo aver approvate la proposta della Raucourt, la sua presenza si fece sempre meno rilevante, lasciando spazio alla nobiltà locale e un'autonomia sempre più ampia ai delegati incaricati.

In seguito alle eclatanti vittorie ottenute dal generale Bonaparte nella campagna d'Italia, durante la quale si era distaccato dalla volontà del governo francese per seguire i propri scopi, le sue ambizioni iniziarono a intimorire alcuni esponenti del Direttorio, i quali preferirono allontanare questa figura che rischiava di diventare troppo ingombrante e ostacolare i loro progetti. Scelsero pertanto di proporre al generale incarichi che lo avrebbero portato fuori dalla Francia, in una colonia, proponendo di organizzare un'offensiva contro i nemici inglesi e i loro commerci con l'Oriente.

Il 19 maggio 1789, da Tolone partì una spedizione di navi che segnò l'inizio di quella che sarebbe stata ricordata come la Campagna d'Egitto. Il 21 luglio, con la vittoria di el-Giza, il generale riuscì ad occupare il Cairo, sconfiggendo i mamelucchi, mercenari che fino a quel momento avevano sottomesso la popolazione locale. Nonostante la risposta militare inglese avesse messo in difficoltà le truppe francesi in Egitto, isolandole di fatto nel territorio che essi stessi avevano occupato, Napoleone mise sotto protettorato francese l'amministrazione del luogo e diede il via ad una serie di ammodernamenti che avvicinarono la cultura araba a quella europea.

Gli invasori francesi ebbero modo di entrare in contatto con le tradizioni egiziane legate alla dimensione della festa durante una celebrazione che ebbe luogo il 20 agosto 1798, organizzata per la festa del Nilo. Numerose erano le manifestazioni drammatiche che esistevano fin dal periodo pre-islamico in territorio egiziano, tra cui feste consacrate alle divinità, feste stagionali, oppure organizzate in occasione delle fiere periodiche, durante le quali erano comuni le esibizioni di poeti e cantori, che narravano di eroiche imprese unendo prosa e versi, utilizzando talvolta anche le ombre cinesi. L'intrattenimento di corte si sviluppò durante il regno del califfo Mutawakkil, fra il 847 e il 861, riservando un posto di rilievo per la musica e la poesia cantata, che frequentemente era accompagnata da strumenti e talvolta anche mimata. Gli spettacoli prevedevano le esibizioni di *la'âbûn*, artisti simili a clown o a mimi, e ai *mukhannathûn*, artisti, ballerini e musicisti, che basavano il proprio allestimento sull'improvvisazione, mentre i *muhabbazun* erano una

sorta di comici che organizzavano farse e scene spesso legate al contesto politico e sociale attuale del paese. Una grande risorsa per il paese era sempre stata rappresentata dalle numerose *troupes* ambulanti che avevano favorito la circolazione di idee e la contaminazione artistica nel continente. Queste carovane potevano allestire spettacoli grotteschi chiamati *samâja*, attestati in Egitto e in Iraq dal IX all'XI secolo, o parodie dette *maqâmât*, dai tratti spesso volgari e che aveva come protagonisti gli esclusi della società, utilizzando maschere, versi, prosa, danza o canto e passando dai dialetti alla lingua dei sapienti⁷.

Le truppe francesi rimasero notevolmente stupite e spesso scandalizzate dagli spettacoli allestiti, specialmente quelli di danza che spesso si ispiravano al tema dell'amore inteso in senso fisico e carnale e che alludeva a temi che le convenzioni sociali tendevano a celare in gran parte d'Europa: «Sempre uomini, esprimono nel modo più indecente le scene che l'amore stesso permetterebbe ad entrambi i sessi solo nell'ombra del mistero»⁸. I corpi nudi o ampiamente esposti delle donne sorprendevo il pubblico, e anche gli spettacoli che prevedevano solo le esibizioni di ballerini maschi turbarono il morale dei soldati.

La cultura locale non fu ampiamente indagata dagli invasori che, in seguito allo stupore e alla curiosità iniziale, lasciarono l'interesse per la cultura egiziana agli archeologi e agli studiosi che li avevano seguiti; i progetti politici di Bonaparte non prevedevano uno scambio o una contaminazione di usanze ma una sottomissione culturale, in cui i francesi assumevano il ruolo di liberatori e difensori della libertà, coinvolgendo il popolo egiziano, per loro barbaro e arretrato, in un processo di "civilizzazione europea".

L'istituto d'Egitto, fondato il 22 agosto 1798 per soddisfare le esigenze nate con l'egittomania che iniziava a dilagare all'epoca, si diede come obiettivo quello di portare il progresso e la diffusione dell'Illuminismo in Egitto. Il popolo locale andava educato ai valori del Settecento francese ed era necessario correggere la loro morale, ovvero assoggettarla alle proprie usanze e ai propri valori, per facilitare la loro collaborazione-conquista.

Il mezzo migliore per educare il popolo era ovviamente il teatro, e per questa ragione Bonaparte richiese al capo della divisione militare della marina Perrée di inviare, assieme ai rinforzi dei soldati e delle munizioni, anche una *troupe* di attori, dei ballerini e dei

⁷ Cfr. PHILIPPE BOURDIN, *Le théâtre français en Égypte (1798-1801): divertissement et acculturation en temps de campagne*, in «Dix-Huitième Siècle», n. 49, La Découverte, 2017, pp.159-180.

⁸ *Ivi*, pp.161-162.

marionettisti, considerati elementi estremamente importanti per avvicinare il popolo locale alla propria cultura, fornendo allo stesso tempo supporto ai soldati che dovevano combattere la nostalgia di casa in un paese dalle usanze estranee; tuttavia le successive sconfitte militari non permisero la realizzazione del progetto. In attesa di tempi più favorevoli Napoleone richiese ai membri dell'istituto d'Egitto di costruire una sala da spettacolo, trovare un abile gruppo di attori e stilare una lista di *pièces* da allestire, accontentandosi nel mentre degli intrattenimenti musicali proposti, delle compagnie amatoriali e dei circoli ricreativi.

I progetti di Bonaparte in ambito drammatico non ebbero successo durante la campagna d'Egitto ma, tornato in patria per questione politiche e divenuto console, sei giorni dopo il colpo di stato di brumaio, Napoleone indirizzò al ministro degli interni Laplace una lettera in cui richiedeva di organizzare una *troupe* di attori e assumere alcuni ballerini da inviare nelle colonie⁹.

Laplace e il commissario del governo presso il Théâtre-Français Mahéault, si attivarono rapidamente e con l'aiuto della stampa pubblicarono annunci per trovare artisti disposti a trasferirsi in Egitto. Nei giorni successivi comparvero sui giornali numerosi avvisi di reclutamento indirizzati ad attori, ballerini e musicisti; gli artisti interessati avrebbero dovuto lasciare la loro richiesta presso il Théâtre de la République in Rue de la Loi; il documento presentato avrebbe dovuto includere l'età dell'artista, di sua moglie e dei suoi figli; l'artista avrebbe dovuto indicare i suoi talenti, le sue mansioni, gli anni di servizio e il luogo, riportando alcune testimonianze o garanzie del suo successo; infine avrebbe dovuto indicare se la famiglia fosse intenzionata a seguirlo in Egitto e specificare le condizioni che poneva per la sua assunzione.

Nonostante l'ampio successo riscosso dall'articolo che prometteva nuove opportunità in un paese ricco di fascino, anche questo progetto dovette in apparenza essere abbandonato, perché Bonaparte, per questioni politiche, preferì inviare gli artisti in segreto in Egitto. Per questa ragione la stampa iniziò a far circolare voci contrastanti, mentre il console indirizzava una nuova lettera al ministro degli interni chiedendogli di trovare un uomo discreto che per 40.000 franchi fosse disposto a ricercare artisti a Marsiglia e a Tolone, in modo da organizzare una compagnia da mandare in Egitto, il tutto mantenendo la segretezza del progetto¹⁰. Il ministro degli interni incaricò Gaillard, ex-

⁹ Cfr. Lettera del console Napoleone Bonaparte indirizzata al ministro degli interni Laplace, Parigi, il 24 brumaio VIII, in LOUIS-HENRY LECOMTE, *Napoléon et le monde dramatique*, cit., p. 16.

¹⁰ Cfr. Lettera del console Napoleone Bonaparte indirizzata al ministro degli interni Chaptal, Parigi, il 1 nivôse IX, in *Ivi*, p. 25.

direttore del Théâtre-Français de la Rue Richelieu, che a sua volta si affidò al collega Bernard, di organizzare una *troupe* di ventisei attori e il loro viaggio verso il Cairo.

Giunti in Egitto in seguito a diverse peripezie a causa dall'intromissione della flotta inglese, che deteneva ancora il controllo suoi mari, gli artisti francesi inaugurarono finalmente il teatro allestendo *pièces* della tradizione classica dei conquistatori. Secondo i giornali e le testimonianze le opere furono apprezzate nel complesso, ma per gli spettatori francesi un elemento di disturbo e di incoerenza artistica era dovuto all'assenza di donne sulla scena, le cui parti dovevano essere interpretate da uomini. La situazione fu ampiamente criticata e l'anno successivo fu permesso alle donne di salire sul palcoscenico.

Assistendo agli effetti positivi e al successo del progetto, si richiese per il teatro del Cairo un'ulteriore compagnia di artisti per allestire opere e balletti, e si decise di ampliare il teatro stesso che, in seguito ad alcune rivolte che ebbero luogo in città nel marzo del 1800, aveva subito dei danni. La nuova sala, con una capienza di cinquecento spettatori, fu edificata vicino alla piazza Ezbekyeh dall'architetto e attore Lepère e dal collega Fauvy. Il 31 dicembre 1800 fu inaugurato dalla Société dramatique con gli allestimenti di *Philoctète*, tragedia di La Harpe, *Les Deux billets* di Florian e *Gilles ravisseur* di Thomas d'Hèle. Lo studioso Philippe Bourdin ha indagato e sintetizzato tutta la produzione dei mesi successivi individuando le *pièces* allestite presso il teatro¹¹. Secondo la tabella, fra il 1800-1801 furono le commedie in prosa ad essere state allestite con più frequenza, probabilmente perché meglio si prestavano per garantire svago e divertimenti alle truppe francesi e ai cittadini locali, che si dovettero interessare alla cultura e alla tradizione degli invasori.

Nel *Journal et souvenirs sur l'expédition d'Égypte*, Édouard de Villiers du Terrage, pur apprezzando l'ampia offerta di concerti, si lamentò della scarsa varietà di *pièces* proposte: «fummo minacciati di dover vedere sia il primo che l'ultimo spettacolo la stessa sera. Sulla scena compare ben poco che non sia già stato allestito il giorno precedente»¹². Le *pièces* approvate nel complesso non erano molte ed era inevitabile rivedere nel cartellone un'opera allestita poche settimane prima. Nel testo l'autore parlò anche dei conflitti fra la società del teatro che lottava per mantenere la sua indipendenza, ponendosi contro il generale Menou, desideroso di sottomettere l'istituzione e renderla pubblica.

¹¹ Cfr. Allegato I.

¹² ÉDOUARD DE VILLIERS DU TERRAGE, *Journal et souvenirs sur l'expédition d'Égypte (1798-1801)*, Paris, Plon- Nourrit, 1899, p. 284.

L'ambizioso progetto di Bonaparte non raggiunse mai il successo augurato a causa delle complicazioni politiche; la campagna d'Egitto si concluse in pochi anni e i gruppi di artisti lasciarono il paese nel 1801. La tradizione locale non ebbe la possibilità di agire, sedurre o farsi comprendere dagli invasori, poiché questi fin dal loro arrivo vollero sostituire la cultura egiziana con la propria; d'altro canto, la tradizione araba si aprì a nuovi influssi e fece propria una parte della tradizione francese, iniziando ad accogliere con maggiore apertura differenti compagnie straniere e costruendo un numero sempre maggiore di sale di teatro. Al Cairo e ad Alessandria, anche dopo il ritiro delle truppe francesi, gli artisti stranieri si poterono esibire sotto la protezione del Muhammad Ali, diventando centri importanti di sviluppo culturale e di contatto con l'Europa, mentre in Siria, lo sviluppo delle attività teatrali si dovrà soprattutto alle missioni cristiane di Damasco o Beirut¹³.

Tuttavia in Francia la situazione fu differente poiché l'egittomania aveva conquistato il paese e i cittadini erano desiderosi di conoscere la cultura misteriosa riscoperta e riportata alla luce dal loro generale. I monumenti e i reperti recuperati dalle truppe francesi, iniziarono a esercitare un fascino estremo sul pubblico e, come spesso accadeva, il teatro decise di sfruttare l'interesse del popolo e assecondarlo.

L'idea di "Egitto" fino a quel momento si era basata sulle testimonianze e descrizioni dei testi classici, primo fra tutti la Bibbia, ma nel XIX secolo l'immaginazione fu stimolata dalle nuove scoperte archeologiche. Tuttavia, nell'articolo *Ancient Egypt on Stage from Bonaparte's Military Campaign up to the Present Time*, lo studioso Jean-Marcel Humbert si pone una domanda: come si crea sul palco l'atmosfera più favorevole per suggestionare lo spettatore? Come allestire l'idea di Egitto in scena in modo che questa venga riconosciuta dal pubblico?

Il rapporto tra archeologia e teatro non è facile da raggiungere. È, infatti, un rapporto tra la conoscenza genuina del paese, la sua conoscenza mitica (cioè l'immagine nella mente del grande pubblico), l'immagine che si percepisce, e la rappresentazione presentata in scena sia musicalmente che attraverso scene e costumi. Di tutti questi elementi, il riconoscimento di quelli oggettivi registrati nella

¹³ EVE FEUILLEBOIS-PIERUNEK, *Le théâtre dans le monde arabe*, in «Théâtres d'Asie et d'Orient: traditions, rencontres, métissages», Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2012. p. 12.

memoria collettiva che parlano istantaneamente a tutti gli spettatori deve, naturalmente, essere ben visibile¹⁴.

Secondo questa analisi era necessario unificare l'idea di Egitto che fino a quel momento era esistita, alimentata da testi ampiamente conosciuti, e l'idea di Egitto che stava nascendo, più accurata e scientifica, poiché basata sulle nuove scoperte ma in verità, al tempo ancora fallacea; l'entusiasmo per il tema faceva comunque sì che un numero elevato di informazioni trapelasse quotidianamente su giornali, *phamplet* e riviste, in modo da aggiornare il popolo con le nuove scoperte.

Gli scenografi e gli impresari teatrali che scelsero di rappresentare l'Egitto sulla scena, dovettero affrontare la medesima questione e trarre da un insieme di informazioni, luoghi comuni e aggiornamenti continui, gli elementi utili a caratterizzare l'Egitto sulla scena. Il punto di partenza fu rappresentato dagli allestimenti degli anni precedenti, poiché già prima della spedizione il fascino egiziano, seppur in maniera più limitata, aveva ispirato alcune opere, ne è un esempio il tempio egiziano per la tragedia di *Nephté* di Jean-Baptiste Lemoine, ma in carenza di studi approfonditi le scenografie, così come gli altri elementi della scena avevano dovuto attingere ad elementi più fantastici che storici. Anche i costumi costituivano un elemento problematico.

I primi costumi erano della massima fantasia: già, per *Isis* di Lully (1677), c'erano abiti e altri indumenti nello stile del tardo 17° secolo. Poco più di un secolo dopo, la base rimase la stessa per *Cleopatra* di Joseph Weigl (La Scala, 1808), in cui Giacomo Pregliasco vestiva i protagonisti à *l'égyptienne* con tessuti decorati con pseudo-geroglifici¹⁵.

Il risultato era un *mélange* di elementi che ricordavano in maniera approssimativa il concetto di Egitto, basata su di una frequenza visiva di geroglifici o animali sacri o altri elementi associati al tema e che facilmente potevano essere modificati secondo la propria fantasia. L'unico punto di riferimento era costituito da una tradizione abbozzata e spesso imprecisa, che traeva spunto dai resoconti di viaggio spesso fantasiosi e ricchi di *clichés* e stereotipi che tratteggiavano un Egitto mitizzato e fantastico. Le nuove scoperte non fornirono nei primi tempi una maggiore accuratezza o precisione storica sulla scena, ma

¹⁴ JEAN-MARCEL HUMBERT, *Ancient Egypt on Stage from Bonaparte's Military Campaign up to the Present Time*, in «Journal of Ancient Egyptian Interconnection», Volume 8, 2016, pp. 26-48, citazione a pagina 26.

¹⁵ *Ivi*, p. 34.

finirono per dare ulteriori elementi da aggiungere al contesto, avvicinandosi solo progressivamente ad un'effettiva verità storica. La musica rappresentò un mezzo estremamente utile per il teatro per ricreare un'altra dimensione. Anche se le testimonianze riportate dai viaggiatori in Egitto non fornirono resoconti positivi sulla musica locale - fu spesso definita come una serie di riprese e improvvisazioni musicali dissonanti, melodie nasali, più simili ad una cacofonia o melodie barocche accompagnate da musica ancora più barocca¹⁶ -; nel corso degli anni vennero indagate gli strumenti e le tradizioni musicali della tradizione egiziana, accontentandosi la maggioranza delle volte, di ricreare sulla scena musiche che potessero essere definite esotiche, ma che avevano origine anche da altri paesi.

E se fino a quel momento la figura più celebre legata all'Egitto sulla scena teatrale era stata Cleopatra, in Francia questa venne surclassata da Bonaparte; Le *pièces* contemporanee decisero di sfruttare la fama del generale per suscitare più facilmente l'interesse del pubblico, scelta che permetteva di non indagare ulteriormente la tradizione egiziana e il suo passato ma allestire una scena contemporanea, una via di mezzo fra ciò che poteva essere considerato esotico e francese insieme.

La figura di Napoleone aveva già ispirato in seguito alle vittorie in Italia alcune opere teatrali che avevano incluso anche il suo personaggio, prima fra tutte *La Bataille de Roverbella, ou Bonaparte en Italie*, rappresentata al Théâtre d'Émulation, il 10 febbraio (22 piovoso) 1797. La sua presenza sulla scena era il segno della grande notorietà che stava assumendo la sua figura, e fu proprio il crescente successo del corso, a convincere il governo ad allontanare Bonaparte dalla scena teatrale ed escluderlo dai giochi politici inviandolo in Egitto. Il progetto sembrò funzionare poiché le *pièces* sul generale sembrarono scomparire dalla scena. A questo calo di rappresentazioni contribuì anche la censura che limitò tutte le opere che presentavano la figura del generale e delle sue vittorie, anche quelle che volevano proporre una parodia¹⁷.

Tuttavia le testimonianze dei viaggiatori e la passione nascente per l'Egitto riportarono il generale nuovamente alla ribalta con *Zélis et Valcourt, ou Bonaparte au Caire* di Louis de Laus de Boissy, in cui i due innamorati riuscirono a coronare il proprio sogno d'amore solo grazie all'arrivo del generale Bonaparte. A quest'opera se ne aggiunsero presto altre,

¹⁶ Cfr. PHILIPPE BOURDIN, *Le théâtre français en égypte (1798-1801): divertissement et acculturation en temps de campagne*, cit., p. 159.

¹⁷ Cfr. CLAIRE SIVITER, *Héros, sauveur, homme du peuple? La création et contestation des premiers masques théâtraux de Bonaparte sous le Directoire*, in «Revue italienne d'études françaises» vol. 11, 2021, <https://journals.openedition.org/rief/8568>, consultato il 1 dicembre 2022.

ma il tema dell'Egitto iniziò a distaccarsi sempre di più perché il pubblico divenne più interessato alla situazione francese contemporanea. Il Consolato divenne il nuovo argomento di interesse e Bonaparte scelse di indirizzare il repertorio dei teatri su *pièces* canoniche della tradizione francese e spesso di ambientazione classica.

Nel corso del suo governo Bonaparte era solito condurre con sé alcuni artisti del Théâtre-Française durante le campagne o durante incontri importanti, per ammaliare e sedurre i suoi alleati e poiché Napoleone conosceva bene le possibilità che il teatro poteva offrire in ambito politico e decise di sfruttarlo durante gli incontri diplomatici. Fra i vari potenziali alleati che l'imperatore aveva cercato di ammaliare vi era lo zar di Russia, con il quale Bonaparte puntava di creare un'alleanza matrimoniale. Nel 1807 Bonaparte e Alessandro I di Russia stipularono il Trattato di Tilsit, per concretizzare la pace e la collaborazione fra le loro due nazioni; tuttavia i due uomini avevano differenti visioni politiche che non fu possibile conciliare. L'estremo expansionismo della Francia e le insurrezioni dei territori annessi convinsero la Russia a distaccarsi dall'alleata francese e trovare appoggio dai paesi europei che volevano opporsi alle ambizioni dell'imperatore. Napoleone, sia per una volontà espansionistica ma soprattutto per non sottostare alla volontà di un altro monarca, radunato un esercito di dimensioni eccezionali, decise di attaccare l'Impero russo assediando Mosca, in un'operazione che prevedeva di essere di breve durata, da concludersi prima dell'autunno, per evitare di affrontare il clima rigido caratteristico della zona assediata. Le truppe francesi giunsero a Mosca nel settembre 1812 con l'intento di assediare la città e rifornirsi di cibo, ma al loro arrivo trovarono solo una città devastata dalle fiamme e ridotta in cenere.

Fra i superstiti, l'esercito francese trovò una compagnia di attori francesi rifugiatisi nella magione del principe Gagarin per sfuggire alla devastazione della città. Questa *troupe* aveva lavorato sotto la direzione di Mme Bursay ed era arrivata in Russia in seguito all'approvazione dei trattati di Tilsitt. La compagnia si componeva di una quindicina di attori, ritrovati in un pessimo stato con indosso solo i loro costumi di scena:

Il primo attore avvolto in un cappotto da soldato della milizia russa, il primo attore giovane nell'uniforme di un seminarista con tricorno; il padre nobile senza scarpe, con i vestiti strappati ai gomiti; e quanto all'intrigante, era privo della più elementare parte del costume maschile: senza *culottes*, si copriva in un mantello spagnolo. [...] Solo la direttrice, la signora Bursay, era coperta da un mantello rosso decorato con pelli di coniglio e un cappello Marie-Stuart con una piuma di struzzo.¹⁸

¹⁸ MICHEL KOVATCHÉVITCH, *Le sort des artistes français et russes en 1812 et le décret de Moscou*, Paris, Mont-Louis Clermont-Ferrand, 1941, pp. 26-27.

Il generale Bausset fu incaricato di prestare soccorso agli artisti e di aiutarli a prepararsi quanto prima agli allestimenti da organizzare per le truppe francesi, ricercando nel mentre anche una sede adatta per una rappresentazione, scegliendo fra i pochi luoghi superstiti un teatro privato presso la dimora dei Pozniakov. L'organizzazione dell'evento fu più facile del previsto poiché non vi furono lamentele e l'assegnazione delle parti avvenne senza intoppi; la compagnia, stremata dagli avvenimenti e grata all'esercito francese, venne descritta dal generale come una *troupe* umile e senza pretese, la più facile da dirigere che avesse mai visto.

In poco tempo l'allestimento fu organizzato e per il debutto in Russia si annunciò *Le jet de l'amour et du hasard* di Marivaux, *L'Amant, Auteur et Valet* di Pierre Cérrou, *Le distrait* di Jean-François Regnar, *Les trois sultane* di Favart e *Le procureur arbitre* di Poisson che furono replicati anche nelle settimane successive, in cui furono offerte undici rappresentazioni nel complesso. Il pubblico in sala venne collocato secondo nuove gerarchie, riservando la platea ai soldati della vecchia guardia e i palchetti ai funzionari di stato maggiore; l'orchestra invece si componeva dei musicisti della guardia imperiale.

Gli artisti si presentarono in scena con indumenti di fortuna, le scenografie furono realizzate con materiali ritrovati fra le rovine della città, ma nonostante la precarietà della messinscena l'allestimento fu ampiamente applaudito e riproposto più volte; il generale Bausset, nelle sue memorie, lodò specialmente la pantomima e la grazia delle sorelle Lamiral: «Si tratta di un vero e proprio passo russo, non come quello eseguito all'Opéra di Parigi, ma come lo si danza in Russia. La grazia di questa pantomima consiste principalmente nel movimento delle spalle, della testa e dell'intero atteggiamento dei corpi».¹⁹

L'imperatore tuttavia, che non amava le commedie, non presenziò mai a questi allestimenti e Bausset dovette organizzare diverse distrazioni per lui. Fra gli artisti scampati al massacro vi erano un cantante castrato di nome Torchino ed il pianista Martini, che furono assoldati per esibirsi in esclusiva per Bonaparte, per realizzare le composizioni richieste da quest'ultimo. Gli artisti ebbero modo di esibirsi con costanza fino a che le truppe non si mobilitarono; quando fu confermata la sconfitta dell'esercito francese, il prefetto li informò della situazione chiedendo se desiderassero rientrare in patria o attendere l'arrivo delle truppe russe. La maggior parte degli artisti chiese di rientrare in Francia ma della *troupe* di Mme Baussy, solamente l'attrice Louis Fusil

¹⁹ *Ivi*, pp. 27-28.

scampò alla morte rientrando in patria, mentre il cantante Torchini, l'unico artista che fu veramente apprezzato dall'imperatore, preferì restare in Russia per continuare la sua carriera.

Con la sconfitta di Mosca, l'Impero di Bonaparte crollò in poco tempo. Parigi fu occupata dalle truppe nemiche e l'imperatore fu costretto ad abdicare e ritirarsi in esilio.

APPENDICI

Appendice A – Ordinanza sulla sicurezza dei teatri del 19 gennaio 1802

Ordonnance concernant la police extérieure et intérieure des spectacles in LOUIS HENRY LECOMTE, *Napoléon et le monde dramatique*, London, Forgotten books, 2018, pp. 39-41.

Paris, le 29 nivôse an X (19 janvier 1802).

Le préfet de Police,

Vu les articles 2, 12 et 26 de l'arrêté des Consuls du 12 messidor an VIII;

Vu pareillement son ordonnance du 5 brumaire an IX;

Ordonne ce qui suit:

ARTICLE PREMIER. — Nul théâtre public ne peut être ouvert dans la Ville de Paris , sans que les entrepreneurs aient rempli préalablement les formalités voulues par le lois.

2. L'ouverture n'aura lieu qu'après qu'il aura été constaté que la salle est solidement construite; que les prescriptions relatives aux incendies et ordonnées par l'arrêté du 1er germinal an VII ont été prises, et qu'il ne se trouve rien sous les péristyles et vestibules qui puisse en aucune manière gêner la circulation.

3. Tout spectacle actuellement ouvert, ou qui pourrait l'être par la suite, sera fermé à l'instant, si les entrepreneurs, au mépris de l'arrêté précité, négligeaient, *un seul jour*, d'entretenir les réservoirs pleins d'eau, les pompes en état, et de surveiller les personnes qui doivent constamment être prêtes à porter des secours.

4. Les entrepreneurs de spectacles ne pourront faire distribuer un nombre de billets excédant celui des individus que leurs salles peuvent contenir.

5. Les entrepreneurs feront fermer exactement, pendant toute la durée du spectacle, les portes de communication de la salle aux coulisses, aux foyers particuliers et loges des artistes, où il ne doit être admis aucune personne étrangère au service du théâtre.

6. A la fin du spectacle, les entrepreneurs feront ouvrir toutes les portes pour faciliter la prompt sortie des citoyens.

7. Il ne pourra être annoncé, dans l'intérieur des salles de spectacle, par les libraires ou colporteurs, d'autres ouvrages que des pièces de théâtre.

8. Il est défendu de s'arrêter dans les péristyles et vestibules servant d'entrée aux théâtres (*Ordonnances du 24 décembre 1769*).

9. Il est expressément défendu, à quelque personne que ce soit, d'acheter des billets aux bureaux ou ailleurs, pour les revendre au public.

10. Il est défendu de circuler dans les corridors, pendant la représentation, de manière à troubler l'ordre.

11. Nul ne peut avoir le chapeau sur la tête lorsque la toile est levée. (*Ordonnance précitée*).

12. Il y a pour le service public, à l'entrée des théâtres, des commissionnaires reconnus par le préfet de police. Ils portent ostensiblement une plaque de cuivre sur laquelle sont gravés le numéro de leur permission, et le nom du théâtre auquel sont attachés.

13. Les voitures ne pourront arriver aux différents théâtres que par les rues désignées dans les consignes. Il est expressément défendu aux cochers de quitter, sous quelque prétexte que ce soit, les rênes de leurs chevaux, pendant qu'ils descendront ou remonteront les personnes qu'ils auront amenées .

14. Les voitures particulières destinées à attendre jusqu'à la fin du spectacle, iront se placer dans les lieux destinés à cet effet.

15. A la sortie du spectacle, les voitures qui auront attendu, ne pourront se mettre en mouvement que quand la première foule se sera écoulée. Le commandant du détachement de service déterminera l'instant où les voitures pourront être appelées.

16. Les voitures de place ne pourront charger qu'après le défilé des autres voitures.

17. Aucune voiture ne pourra aller plus vite qu'au pas , et sur une seule file, jusqu'à ce qu'elle soit sortie des rues environnant le spectacle.

18. Il n'y aura au spectacle qu'une garde extérieure (Loi du 19 janvier 1791, art. 7). Cette garde est essentiellement à la disposition de l'officier civil pour l'exercice de la police, et ne peut agir qu'à sa réquisition.

19. La garde ne pénétrera dans l'intérieur des salles que dans le cas où la sûreté publique serait compromise, et sur la réquisition de l'officier de police (Loi précitée, art. 7).

20. L'officier de la police ne pourra jamais faire entrer la force armée dans l'intérieur des salles qu'aérés en avoir averti à haute voix les citoyens.

21. Tout citoyen est tenu d'obéir provisoirement à l'officier de police (Loi précotée). En conséquence, tout citoyen invité par l'officier de police, ou sommé par lui de sortir de l'intérieur de la salle, se rendra sur-le-champ au bureau de police, pour y donner les explications qui pourront lui être demandées.

22. Tout individu arrêté, soit à la porte du théâtre, soit dans l'intérieur de la salle, doit être conduit au bureau de l'officier de police, qui seul peut prononcer son renvoi devant l'autorité compétente, ou provisoirement sa mise en liberté.

23. Les jours de première représentation, de reprise, de début ou de représentation extraordinaire, la garde sera augmentée dans les proportions jugées nécessaires pour le service.

24. Il sera établi, dans chaque théâtre, un corps de garde. Il y sera pareillement établi un bureau pour les officiers de police.

25. Deux heures avant le lever de la toile, il sera placé des factionnaires, en nombre suffisant, dans les lieux où ils seront jugés nécessaires pour faciliter la circulation des voitures et exécuter les consignes. Ces factionnaires ne pourront être retirés qu'après l'entière évacuation de la salle.

26. Il sera pris, envers les contrevenants aux dispositions ci-dessus, telles mesures de police administrative qu'il appartiendra, sans préjudice des poursuites à exercer contre eux par devant les Tribunaux, conformément aux lois et règlements de police.

27. La présente Ordonnance sera imprimée, affichée dans Paris, et particulièrement à l'extérieur et dans l'intérieur des théâtres. Les commissaires de police, les officiers de paix et les préposés de la Préfecture sont chargés, chacun en ce qui le concerne, de tenir la main à son exécution. Le général commandant d'armes de la place de Paris est requis de leur prêter main-forte au besoin, et d'assurer l'exécution de la présente par tous les moyens qui sont en son pouvoir.

Le Préfet,
DU BOIS.

Par le Préfet. Le Secrétaire général,
PIIS.

Appendice B — Decreto imperiale dell'8 giugno 1806

Décret impérial in LOUIS HENRY LECOMTE, *Napoléon et le monde dramatique*, London, Forgotten books, 2018, pp. 106-108; 175-176.

DÉCRET IMPÉRIAL concernant les Théâtres

Au Palais de Saint-Cloud, le 8 juin 1806.

NAPOLÉON, Empereur des Français, Roi d'Italie; sur le rapport de notre ministre de l'Intérieur;

Notre Conseil d'Etat entendu,

Nous AVONS DÉCRÉTÉ ET DÉCRÉTONS ce qui suit :

TITRE PREMIER.— Des Théâtres de la Capitale.

ARTICLE PREMIER. —Aucun théâtre ne pourra s'établir dans la capitale sans notre autorisation spéciale, sur le rapport qui nous en sera fait par notre ministre de l'Intérieur.

2.—Tout entrepreneur qui voudra obtenir cette autorisation sera tenu de faire la déclaration prescrite par la loi, et de justifier, devant notre ministre de l'Intérieur, des moyens qu'il aura pour assurer l'exécution de ses engagements.

3.— Le théâtre de l'Impératrice sera placé à l'Odéon, aussitôt que les réparations seront achevées.

Les entrepreneurs du théâtre Montansier, d'ici au 1er janvier 1807, établiront leur théâtre dans un autre local.

4. — Les répertoires de l'Opéra, de la Comédie-Française et de l'Opéra-Comique seront arrêtés par le ministre de l'Intérieur; et nul autre théâtre ne pourra représenter, à Paris, des pièces comprises dans les répertoires de ces trois grands théâtres sans leur autorisation et sans leur payer une rétribution qui sera réglée de gré à gré, et avec l'autorisation du ministre.

5.— Le ministre de l'Intérieur pourra assigner à chaque théâtre un genre de spectacle dans lequel il sera tenu de se renfermer.

6. — L'Opéra pourra seul donner des ballets ayant les caractères qui sont propres à ce théâtre et qui seront déterminés par le ministre de l'Intérieur. Il sera le seul théâtre qui pourra donner des bals masqués.

TITRE II. — Théâtres des départements

7. — Dans les grandes villes de l'Empire, les théâtre seront réduits au nombre de deux. Dans les autres villes, il n'en pourra subsister qu'un. Tous devront être munis de l'autorisation du préfet, qui rendra compte de leur situation au ministre de l'Intérieur.

8.— Aucune troupe ambulante ne pourra subsister sans l'autorisation des ministres de l'intérieur et de la Police. Le ministre de l'intérieur designer les arrondissements qui leur seront destinés et en prétendra les préfets.

9.— Dans chaque chef-lieu de département, le theatre principal jouira seul du droit de donner des bals masqués.

TITRE III. — des auteurs

10.— Les auteurs et les entrepreneurs seront libres de déterminer entre eux, par des conventions mutuelles, les rétributions dues aux premiers, par somme fixe ou autrement.

11.— Les autorités locales veilleront strictement à l'exécution de ces conventions.

12.— Les propriétaires d'ouvrages dramatiques posthumes ont les memes droits que l'auteur, et les dispositions sur la propriété des auteurs et sur sa durée leur sont applicables ainsi qu'il est dit au décret du 1 germinal an XIII.

DISPOSITION GÉNÉRALE

13.— Tout entrepreneur qui aura fait faillite ne pourra plus rouvrir de theatre.

14.— Aucune pièce ne pourra être jouée sans l'autorisation du ministre de la Police générale.

15.— Les spectacles de curiosités seront soumis à des règlements particuliers et ne porteront plus le titre de théâtre.

16.— Nos ministres de l'intérieur et de la Police generale seront charges de l'exécution du présent décret.

Signé: NAPOLEON.

PAR L'EMPEREUR:

Le Secrétaire d'État,

Signée: HUGUES B. MARET.

Appendice C – Regolamento per i teatri del 25 aprile 1807

Règlement pour les théâtres in LOUIS HENRY LECOMTE, *Napoléon et le monde dramatique*, London, Forgotten books, 2018, pp.108-112; 176-179.

REGLEMENT POUR LES THÉÂTRES

Le ministre de l'Intérieur, en exécution du décret du 8 juin 1806, relatif aux théâtres, arrête ce qui suit:

TITRE PREMIER-Des théâtres de Paris.

ARTICLE PREMIER. - Les theatre don't les noms suivent sont considérés comme grands théâtres et jouiront des prérogatives attachées à ce titre par le décret du 8 juin 1806:

1° Le Théâtre-Français (Theatre de S.M. l'Empereur).

Ce theatre est spécialement consacré à la tragedie et à la comédie.

Son répertoire est composé: 1° de toutes les pièces (tragédies, comédies et drames) jouées sur l'ancien theatre de l'Hotel-de-Bourgogne, sur celui que dirigeait Molière, et sur le theatre qui s'est formé de la réunion de ces deux établissements et qui a existé sous diverses dénominations jusqu'a ce jour; 2° des comédies jouées sur les théâtres dits Italiens, Jusqu'à l'établissement de l'Opera-Comique.

Le theatre de l'Imperatrice sera considéré comme annexe du Théâtre-Français, pour la comédie seulement.

Son répertoire contient: 1° les comédies et drames spécialement composés pour ce theatre; 2°. Les comédies jouées sur les théâtre dits Italiens, Jusqu'à l'établissement de l'Opera-Comique.ces dernières pourront être représentées par le theatre de l'Imperatrice concurremment avec le Théâtre-Français.

2° Le Théâtre de l'Opera (Académie impériale de musique). Ce théâtre est spécialement consacré au chant et à la danse; son répertoire est composé de tous les ouvrages, tant opéras que ballets, qui ont paru depuis son établissement, en 1646.

1° Il peut seul représenter les pièces qui sont entièrement en musique et les ballets du genre noble et gracieux: tels sont tout ceux dont les sujets ont été puisés dans la mythologie et dans l'histoire et dont les principaux personnages sont des dieux, des rois ou des héros.

2° Il pourra aussi donner (mais non exclusivement à tout autre théâtre) des ballets représentant des scènes champêtres ou des actions ordinaires de la vie.

3° Le Théâtre de l'Opéra-Comique (Théâtre de S.M. l'Empereur).

Ce théâtre est spécialement destiné à la représentation de toutes espèce de comédies ou drames mêlés de couplets, d'ariettes et de morceaux d'ensemble.

Son répertoire est composé de toutes les pièces jouées sur le théâtre de l'Opéra-Comique avant et après sa réunion à la Comédie-Italienne, pourvu que le dialogue de ces pièces soit coupé par du chant.

L'Opéra-Comique doit être considéré comme annexe de l'Opéra-Comique. Il ne peut représenter que des pièces écrites en italien.

2.—Aucun des airs, romances et morceaux de musique qui auront été exécutés sur les théâtres de l'Opéra et de Opéra-Comique ne pourra, sans l'autorisation des auteurs ou propriétaires. Être transporté sur un autre théâtre de la capitale, même avec des modifications dans les accompagnements, que cinq ans après la première représentation de l'ouvrage dont ces morceaux font partie.

3.— Seront considérés comme Théâtres secondaires:

1° Le Théâtre du Vaudeville.

Son répertoire ne doit contenir que de petites pièces mêlées de couplets, sur des airs connus, et des parodies.

2° Le Théâtre des Variétés, boulevard Montmartre.

Son répertoire est composé de petites pièces dans le genre grivois, poissard ou villageois, quelquefois mêlées de couplets également sur des airs connus.

3° Le Théâtre de la Porte-Saint-Martin.

Il est spécialement destiné au genre appelé Mélodrame, aux pièces à grand spectacle. Mais dans les pièces du répertoire de ce théâtre, comme dans toutes les pièces des théâtres secondaires, on ne pourra employer, pour les morceaux de chant, que des airs connus.

On ne pourra donner sur ce théâtre des ballets dans le genre historique et noble; ce genre, tel qu'il est indiqué plus haut, étant exclusivement réservée au Grand-Opéra.

4° Le Théâtre dit de la Gaité.

Il est spécialement destiné aux pantomimes de tout genre, mais sans ballets; aux arlequinades et autres farces dans le goût de celles données autrefois par Nicolet sur ce théâtre.

5° Le Théâtre des Variétés-Etrangères.

Le répertoire de ce théâtre ne pourra être composé que de pièces traduites des théâtres étrangers.

4.— Les autres théâtres actuellement existants à Paris, et autorisés par la police antérieurement au décret du 8 juin 1806, seront considérés comme annexes ou doubles

des Théâtres secondaires: chacun des directeurs de ces établissements est tenu de choisir parmi les genres qui appartiennent aux théâtres secondaires le genre qui paraîtra convenir à son théâtre.

Ils pourront jouer, ainsi que les théâtres secondaires, quelques pièces des répertoires des grands théâtres, mais seulement avec l'autorisation des administrations de ces spectacles, et après qu'une rétribution due aux grands théâtres aura été réglée de gré à gré, conformément à l'article 4 du décret du 8 juin, et autorisée par le ministre de l'intérieur.

5.— Aucun des Théâtres de Paris ne pourra jouer des pièces qui sortiraient du genre qui lui a été assigné.

Mais lorsqu'une pièce aura été refusée à l'un ou sur grands théâtres de Paris, pourvu toutefois que la pièce se rapproche du genre assigné à ce théâtre.

6.— Lorsque les directeurs ou entrepreneurs de spectacles voudront s'assurer que les pièces qu'ils ont reçues ne sortent point du genre de celles qu'ils sont autorisés à représenter et éviter l'interdiction inattendue d'une pièce dont la mise en scène aurait pu leur occasionner des frais, ils pourront déposer un exemplaire de ces pièces dans les bureaux du ministère de l'intérieur.

Lorsqu'une pièce ne paraîtra pas être du genre qui convient au théâtre qui l'aura reçue, les entrepreneurs ou directeurs en seront prévenus par le Ministre.

L'examen des pièces dans les bureaux du ministère de l'intérieur et l'approbation donnée à leur représentation ne dispenseront nullement les directeurs de recourir au ministère de la Police, où les pièces doivent être examinées sous d'autres rapports.

7.— Pour que les théâtres n'aient pas à souffrir de cette détermination et distribution de genres, le Ministre leur permet de conserver en entier leurs anciens répertoires, quand même il s'y trouverait quelques pièces qui ne fussent pas du genre qui leur est assigné; mais ces anciens répertoires devront rester rigoureusement tels qu'ils ont été déposés dans les bureaux du ministère de l'intérieur et arrêtés par le Ministre. Par cet article, toutefois, il n'est nullement contrevenu à l'article 4 du décret du 8 juin, qui ne permet à aucun théâtre de Paris de jouer les pièces des grands théâtres sans leur payer une rétribution.

TITRE II.— Répertoires des théâtres dans les départements.

ARTICLE 8.— Dans les départements, les troupes permanentes ou ambulantes pourront jouer, soit les pièces des répertoires des grands théâtres, soit celles des théâtres secondaires et de leurs doubles (sauf les droits des auteurs ou des propriétaires de ces pièces).

9.— Dans les villes où il y a deux théâtres, le théâtre municipal jouira spécialement du droit de représenter les pièces comprises dans les répertoires des grands théâtres; il pourra aussi, mais avec l'autorisation du préfet, choisir et jouer quelques pièces des théâtres secondaires, sans que pour cela l'autre théâtre soit privé de jouer ces mêmes pièces.

Le second théâtre jouira spécialement du droit de représenter les pièces des théâtres secondaires; il ne pourra jouer les pièces des trois grands théâtres que dans les suppositions suivantes:

1° Si les auteurs mêmes lui ont vendu ou donné leurs pièces;

2° Si le premier théâtre n'a point joué telle ou telle pièce depuis plus d'un an, à compter du jour de sa première représentation à Paris, sur un des grands théâtres; dans ce cas, le second théâtre pourra jouer cette pièce pendant une année entière, et même plus longtemps, si, pendant le cours de cette année, la pièce n'a point été représentée par le principal théâtre. Au reste, le préfet, dans les villes où il y a deux théâtres, peut, en outre, autoriser le second théâtre à représenter des pièces des grands répertoires, toutes les fois qu'il le jugera convenable.

Lorsque le second théâtre, dans ces villes, sera préparé à la représentation d'une pièce du genre de celles qui forment son répertoire, le grand théâtre ne pourra empêcher ni retarder cette représentation, sous aucun prétexte, et quand même il prouverait qu'il a obtenu du préfet l'autorisation de jouer la même pièce.

TITRE III.— Désignation des arrondissements destinés aux troupes de comédiens ambulants.

10.— Les villes qui ne peuvent avoir de spectacle que pendant une partie de l'année ont été classées de manière à former vingt-cinq arrondissements. Le tableau de ces *arrondissements* et celui du nombre de troupes qui paraîtrait nécessaire pour chacun d'eux sont joints au présent règlement.

11.— Aucun entrepreneur de spectacles ne pourra envoyer de troupes ambulantes dans l'un ou l'autre de ces arrondissements: 1° s'il n'y a été formellement autorisé par le ministre de l'Intérieur, devant lequel il devra faire preuve des moyens qu'il peut avoir de remplir ses engagements;

2° s'il n'est, en outre, muni de l'approbation du ministre de la Police générale.

12.— Les entrepreneurs de spectacles qui se présenteront pour tel ou tel arrondissement devront, avant le 1er août prochain, et dans les années subséquentes, toujours avant le même époque:

1° Désigner le nombre de sujets dont seront composées la troupe ou les troupes qu'ils se proposent d'employer;

2° Indiquer à quelle époque leurs troupes se rendront, et combien de temps ils s'engageront à les faire rester dans chaque ville de l'arrondissement postulé par eux.

13.— Chaque autorisation ne sera accordée que pour trois années au plus. Les conditions auxquelles ces concessions seront faites seront communiquées aux préfets, qui en surveilleront l'exécution.

L'inexécution de ces conditions sera dénoncée au ministre par les préfets, et punie par la révocation des autorisations, et, s'il y a lieu, par des indemnités qui seront versées dans la caisse des pauvres.

14.— Des doubles de chacune des autorisations accordées aux entrepreneurs de spectacles par le ministre de l'intérieur seront envoyés au ministre de la Police générale, pour qu'il particulière, s'il n'y trouve aucun inconvénient. Il lui sera donné connaissance de toutes les mutations qui pourront survenir parmi les entrepreneurs de spectacle.

15.— Dans les villes où un spectacle peut subsister pendant toute l'année, l'autorisation d'y établir une troupe sera accordée par les préfets, conformément à l'article 7 du décret du 8 juin; ce seront également les préfets qui accorderont ces autorisations dans les villes où il y a deux théâtres.

16.— Les autorisations pour les troupes ambulantes seront délivrées aux entrepreneurs de spectacles dans le courant de l'année 1807. La nouvelle organisation des spectacles, en cette partie, devra être en plein activité au renouvellement de l'*année théâtrale* (en avril 1807). En attendant, les préfets sont autorisés à suivre, à l'égard des troupes ambulantes, les dispositions qui ont été en vigueur jusqu'à ce jour, s'ils n'y ont déjà dérogé.

TITRE IV. Disposition générales.

ART.17.—Les spectacles n'étant point au nombre des jeux publics auxquels assistent les fonctionnaires en leur qualité, mais des amusements préparés et dirigés par des particuliers qui ont spéculé sur le bénéfice qu'ils doivent en retirer, personne n'a le droit de jouir gratuitement d'un amusement que l'entrepreneur vend à tout le monde. Les autorités n'exigeront donc d'entrées gratuites des entrepreneurs que pour le nombre d'individus jugés indispensables pour le maintien de l'ordre et de la sûreté publique.

18.—Il est fait défense aux entrepreneurs, directeurs ou régisseurs de spectacles et de concerts, d'engager aucun élève des écoles de chant ou de déclamation du Conservatoire impérial, sans l'autorisation spéciale du ministre de l'Intérieur.

19.— L 'autorité chargée de la police des spectacles prononcera provisoirement sur toutes contestations, soit entre les directeurs et les acteurs, soit entre les directeurs et les auteurs ou leurs agents, qui tendraient à interrompre le cours ordinaire des représentations; et la décision provisoire pourra être exécutée, nonobstant le recours vers l'autorité à laquelle il appartiendra de juger le fond de la contestation.

Fait à Paris, le 25 avril 1807.

Le ministre de l'intérieur:

CHAMPAGNY

Appendice D – Decreto imperiale sui teatri del 29 luglio 1807

Décret impérial sur les Théâtres in LOUIS HENRY LECOMTE, *Napoléon et le monde dramatique*, London, Forgotten books, 2018, pp. 112-114.

(N.° 2685.) DÉCRET IMPÉRIAL sur les Théâtres.

Au Palais de Saint-Cloud, le 29 juillet 1807.

NAPOLÉON, Empereur des Français, Roi d'Italie et Protecteur de la Confédération du Rhin;

Sur le rapport de notre ministre de l'Intérieur;

Notre Conseil d'Etat entendu,

Nous AVONS DÉCRÉTÉ ET DÉCRÉTONS ce qui suit :

TITRE PREMIER. — Dispositions générales.

ARTICLE PREMIER. — Aucune représentation à bénéfice ne pourra avoir lieu que sur le théâtre même dont l'administration ou les entrepreneurs auront accordé le bénéfice de ladite représentation. Les acteurs de nos théâtres impériaux ne pourront jamais paraître, dans ces représentations, que sur le théâtre auquel ils appartiennent.

2.— Les préfets, sous-préfets et maires, sont tenus de ne pas souffrir que, sous aucun prétexte, les acteurs desdits quatre grands théâtres, qui auront obtenu un congé pour aller dans les départements, y prolongent leur séjour au delà du temps fixé par le congé; en cas de contravention, les directeurs des spectacles seront condamnés à verser à la caisse des pauvres le montant de la recette des représentations qui auront eu lieu après l'expiration du congé.

3.— Aucune nouvelle salle de spectacle ne pourra être construite, aucun déplacement d'une troupe d'une salle dans une autre ne pourra avoir lieu, dans notre bonne ville de Paris, sans une autorisation donnée par nous, sur le rapport de notre ministre de l'Intérieur.

TITRE II. - Du Nombre des théâtres et des Règles auxquelles ils sont assujettis.

4.— Le maximum du nombre des théâtres de notre bonne ville de Paris est fixé à huit; en conséquence, sont seuls autorisés à ouvrir, afficher et représenter, indépendamment des quatre grands théâtres mentionnés en l'article premier du règlement de notre ministre de l'Intérieur, en date du 25 avril dernier, les entrepreneurs ou administrateurs des quatre théâtres suivants :

1° Le théâtre de la Gaîté, établi en 1760; celui de l'Ambigu-Comique, établi en 1772, boulevard du Temple, lesquels joueront concurremment des pièces du même genre, désignées aux paragraphes 3 et 4 de l'article 3 du règlement de notre ministre de l'Intérieur;

2° Le théâtre des Variétés, boulevard Montmartre, établi en 1777, et le théâtre du Vaudeville, établi en 1792, lesquels joueront concurremment des pièces du même genre, désignées aux paragraphes 1 et 2 de l'article 3 du règlement de notre ministre de l'Intérieur.

5. - Tous les théâtres non autorisés par l'article précédent seront fermés avant le 15 août. En conséquence, on ne pourra représenter aucune pièce sur d'autres théâtres, dans notre bonne ville de Paris, que ceux ci-dessus désignés, sous aucun prétexte, ni y admettre le public même gratuitement, faire aucune affiche, distribuer aucun billet imprimé ou à la main, sous les peines portées par les lois et règlements de police.

6.— Le règlement susdite, fait par notre ministre de l'intérieur, est approuvé, pour être exécuté dans toutes les dispositions auxquelles il n'est pas dérogé par le présent décret.

7.— Nos ministres de l'Intérieur et de la Police générale sont chargés de l'exécution du présent décret.

Signé: NAPOLÉON.

PAR L'EMPEREUR:

Le Secrétaire d'État,

HUGUES B. MARET.

Appendice E – Decreto di Mosca (12 ottobre 1812)

Décret impérial sur la Surveillance, l'Organisation, l'Administration, la Comptabilité, la Police et la Discipline du Théâtre-Français in LOUIS HENRY LECOMTE, *Napoléon et le monde dramatique*, London, Forgotten books, 2018, pp. 140-155.

Napoléon, Empereur des Français, Roi d'Italie, Protecteur de la Confédération du Rhin, Médiateur de la Confédération Suisse, etc., etc.

Sur le rapport de notre Ministre de l'Intérieur;

Notre Conseil d'État entendu,

Nous AVONS DÉCRÉTÉ et DÉCRÉTONS ce qui suit :

TITRE PREMIER.

DE LA DIRECTION ET SURVEILLANCE DU THÉÂTRE-FRANÇAIS.

ARTICE PREMIER.—Le Théâtre-Français continuera d'être placé sous la surveillance et la direction du Surintendant de nos spectacles.

Art. 2.— Un Commissaire impérial, nommé par nous, sera chargé de transmettre aux comédiens les ordres du Surintendant. Il surveillera toutes les parties de l'administration et de la comptabilité.

Art. 3.— Il sera chargé, sous sa responsabilité, de faire exécuter, dans toutes leurs dispositions, les règlements et les ordres de service du Surintendant. À cet effet, il donnera personnellement tous les ordres nécessaires.

Art. 4.— En cas d'inexécution ou de violation des règlements, il en dressera procès-verbal, et le remettra au Surintendant.

TITRE II

DE L'ASSOCIATION DU THÉÂTRE-FRANÇAIS

SECTION PREMIERE

DE LA DIVISION EN PARTS.

Art. 5.— Les comédiens de notre Théâtre-Français continueront d'être réunis en Société, laquelle sera administrée selon les règles ci-après.

Art. 6.— Le produit des recettes, tous les frais et dépenses prélevés, sera divisé en vingt-quatre parts.

Art. 7.— Une de ces parts sera mise en réserve, pour être affectée par le Surintendant aux besoins imprévus : si elle n'est pas employée en entier, le surplus sera distribué à la fin de l'année entre les Sociétaires.

Art. 8.— Une demi-part sera mise en réserve, pour augmenter le fonds des pensions de la Société.

Art. 9.— Une demi-part sera employée annuellement en décorations, ameublements, costumes du magasin, réparations des loges et entretien de la salle, d'après les ordres du Surintendant. Les réserves ordonnées par les art. 7, 8 et 9 n'auront lieu que successivement et à mesure des vacances.

Art. 10.— Les vingt-deux parts restantes continueront d'être réparties entre les comédiens Sociétaires, depuis un huitième de part jusqu'à une part entière, qui sera le maximum.

Art. 11.— Les parts ou portions de parts vacantes seront accordées ou distribuées par le Surintendant de nos spectacles.

SECTION II

DES PENSIONS ET RETRAITES

§I. — DU TEMPS NÉCESSAIRE POUR OBTENIR LA PENSION ET DE SA QUOTITÉ.

Art. 12.— Tout Sociétaire qui sera reçu contractera l'engagement de jouer pendant vingt ans; et, après vingt ans de services non interrompus, il pourra prendre sa retraite, à moins que le Surintendant ne juge à propos de le retenir. Les vingt ans dateront du jour des débuts, lorsqu'ils auront été immédiatement suivis de l'admission à l'essai et ensuite dans la Société.

Art. 13.— Le Sociétaire qui se retirera après vingt ans aura droit : 1° à une pension viagère de deux mille francs sur les fonds affectés au Théâtre-Français par le décret du 13 messidor an X ; 2° à une pension de pareille somme sur le fonds de la Société dont il est parlé à l'article 8.

Art. 14.— Si le Surintendant juge convenable de prolonger le service d'un Sociétaire au-delà de vingt ans, il sera ajouté, quand il se retirera, cent francs de plus par an à chacune des pensions dont il est parlé à l'article précédent.

Art. 15.— Un Sociétaire qu'un accident ayant pour cause immédiate le service de notre Théâtre-Français ou des théâtres de nos palais, obligerait de se retirer avant d'avoir accompli ses vingt ans, recevra en entier les pensions fixées par l'article 13.

Art. 16.—En cas d'incapacité de servir, provenant d'une autre cause que celle énoncée dans l'art. 15, le Sociétaire pourra, même avant ses vingt ans de service, être mis en retraite par ordre du Surintendant. En ce cas, et s'il a plus de dix ans de service, il aura droit à une pension sur les fonds du Gouvernement, et une sur les fonds des Sociétaires ; chacune de ces pensions sera de cent francs par année de service s'il était à part entière, de soixante-quinze francs s'il était à trois quarts de part, et ainsi dans la proportion de sa part dans les bénéfices de la Société.

Art. 17.—Si le Sociétaire a moins de dix ans de service, le Surintendant pourra nous proposer la pension qu'il croira convenable de lui accorder, selon les services rendus à la Société et les circonstances où il se trouvera.

Art. 18.—Toutes ces pensions seront accordées par décisions rendues en notre Conseil d'État, sur l'avis du Comité, comme il a été statué pour notre Académie Impériale de Musique, par notre décret du 20 janvier 1811.

§ II. — DES MOYENS DE PAYEMENT DES PENSIONS.

Art. 19.—Les pensions accordées sur le fonds de cent mille francs de rente accordé par nous à notre Théâtre-Français seront acquittées tous les trois mois sur les fonds qui seront touchés à la caisse d'amortissement.

Art. 20.— En cas d'insuffisance, il y sera pourvu avec la part mise en réserve pour les besoins imprévus.

Art. 21.— Pour assurer le payement des pensions accordées sur les fonds particuliers de la Société, il sera prélevé chaque année, et mois par mois, sur la recette générale, une somme de cinquante mille francs.

Art. 22.—Cette somme sera versée entre les mains du notaire du Théâtre-Français, et placée par lui à mesure pour le compte de la Société, selon les règles prescrites par l'art. 32.

Art. 23.—Aucun Sociétaire ne peut aliéner ni engager la portion pour laquelle il contribue au fonds de cette rente.

Art. 24.— À la retraite de chaque Sociétaire ou à son décès, le remboursement du capital de cette retenue sera fait à chaque Sociétaire ou à ses héritiers, au prorata de ce qu'il y aura contribué.

Art. 25.—Tout Sociétaire qui quittera le Théâtre sans en avoir obtenu la permission du Surintendant, perdra la somme pour laquelle il aura contribué, et n'aura droit à aucune pension.

Art. 26.—Jusqu'à ce qu'au moyen des dispositions ci-dessus une rente de cinquante mille francs soit entièrement constituée, les pensions de la Société seront payées tant sur les intérêts des fonds mis en réserve que sur les recettes générales de chaque mois.

Art. 27.— Quand la rente sera constituée, s'il y a de l'excédant après le paiement annuel des pensions, il en sera disposé pour l'avantage de la Société, avec l'autorisation du Surintendant.

SECTION III.

De la Retraite des Acteurs aux appointements et Employés.

Art. 28.—Après vingt ans ou plus de service non interrompu par un acteur ou une actrice aux appointements, après dix ans de service seulement en cas d'infirmités, enfin en cas d'accident, comme il est dit pour les Sociétaires (art. 15), le Surintendant pourra nous proposer d'accorder, moitié sur le fonds de cent mille francs, moitié sur celui de la Société, une pension, laquelle, tout compris, ne pourra excéder la moitié du traitement dont l'acteur ou l'actrice aura joui, les trois dernières années de son service.

Art. 29.— Le Commissaire Impérial pourra aussi obtenir une retraite ou pension d'après les règles établies en l'article 28 ; mais elle sera payée en entier sur le fonds de cent mille francs.

TITRE III. SECTION PREMIERE.

De l'Administration des Intérêts de la Société.

Art. 30.—Un Comité composé de six hommes membres de la Société, présidé par le Commissaire impérial, et ayant un secrétaire pour tenir registre des délibérations, sera chargé de la régie et administration des intérêts de la Société. Le Surintendant nommera, chaque année, les membres de ce Comité. Ils seront indéfiniment rééligibles. Trois de ces membres seront chargés de l'expédition de ses résolutions.

Art. 31.—Le Surintendant pourra les révoquer et remplacer à volonté.

Art. 32.—Les fonctions de ce Comité seront particulièrement : 1° De dresser, chaque année, le budget ou état présumé des dépenses de tout genre, de le soumettre à l'examen de l'assemblée générale des Sociétaires et à l'approbation du Surintendant. 2° D'ordonner et faire acquitter, dans les limites portées au budget pour chaque nature de dépenses, celles qui seront nécessaires pour

toutes les parties du service ; à l'effet de quoi, un de ses membres sera préposé à la signature des ordres de fourniture ou de travail, et des mandats de paiement ; 3° De la passation de tous les marchés, obligations pour le service, ou actes pour la Société ; 4° D'inspecter, régler et ordonner dans toutes les parties de la salle, du Théâtre, des magasins, etc. ; 5° De vérifier les recettes, d'inspecter la caisse et de faire effectuer le paiement des parts, traitements, pensions ou sommes mises en réserve selon le présent règlement ; 6° D'exercer pour tous recouvrements, ou en tout autre cas, tant en demandant qu'en défendant, toutes les actions et droits de la Société, après avoir toutefois pris l'avis de l'assemblée générale et l'autorisation du Surintendant.

SECTION II.

Des Dépenses, Payements, et de la Comptabilité.

Art. 33.—Le caissier sera nommé par le Comité, et soumis à l'approbation du Surintendant. Il fournira en immeubles un cautionnement de soixante mille francs, dont les titres seront vérifiés par le notaire du Théâtre, qui fera faire tous les actes conservatoires au nom de la Société.

Art. 34.—À la fin de chaque mois les états de recette et dépense seront arrêtés par le Comité, et approuvés par le Commissaire impérial.

Art. 35.—D'après cet arrêté et cette approbation, seront prélevés sur la recette, d'abord les droits d'auteur, ensuite toutes les dépenses : 1° pour appointements d'acteurs, traitements d'employés ou gagistes ; 2° la somme prescrite pour le fonds des pensions de la Société ; 3° le montant des mémoires, tant pour dépenses courantes que fournitures extraordinaires.

Art. 36.— Le reste sera partagé conformément aux articles 6, 7, 8, 9 et 10.

Art. 37.— Le caissier touchera tous les trois mois, à la caisse d'amortissement, le quart des cent mille francs de rente affectés au Théâtre-Français, et soldera, avec ces vingt-cinq mille francs, et, au besoin, avec le produit de la part dont il est parlé à l'article 7, sur des états dressés par le Commissaire impérial, et arrêtés par le Surintendant : 1° les pensions des acteurs retirés ou autres pensionnaires ; 2° les indemnités pour supplément d'appointements accordées aux acteurs ; 3° le traitement du Commissaire impérial ; 4° le loyer de la salle.

Art. 38.—À la fin de chaque année, le caissier dressera le compte des recettes et dépenses, pour le fonds de la Société.

Art. 39.—Ce compte sera remis au Comité, qui l'examinera et donnera son avis. Il sera présenté ensuite à l'assemblée générale des Sociétaires, qui pourra nommer une commission de trois de ses membres, pour le revoir, et y faire des observations, s'il y a lieu, dans une autre assemblée générale. Enfin le compte sera soumis au Surintendant, qui l'approuvera, s'il y a lieu.

Art. 40.—Le caissier dressera également le compte des cent mille francs accordés par le Gouvernement, et des parts mises à la disposition du Surintendant. Ce compte sera visé par le Commissaire impérial et arrêté par le Surintendant.

Art. 41.—Sur la part réservée aux besoins imprévus, il pourra être accordé par le Surintendant, aux acteurs ou actrices qui se trouveraient chargés de dépenses trop considérables de costumes ou de toilette, une autorisation pour se faire faire par le magasin, des habits pour jouer un ou plusieurs rôles. SECTION III. Des Assemblées générales.

Art. 42.—L'assemblée générale de tous les Sociétaires est convoquée nécessairement par le Comité, et a lieu pour les objets suivants : 1° Au plus tard dans la première semaine du dernier mois de l'année, pour examiner et donner son avis sur le budget de l'année suivante, conformément au paragraphe premier de l'art. 32. 2° Au plus tard dans la dernière semaine du premier mois de chaque année, pour examiner le compte de l'année précédente, et ensuite pour entendre le rapport de la commission, s'il y en a eu une nommée.

Art. 43.—L'assemblée générale doit être, en outre, convoquée par le Comité toutes les fois qu'il y a lieu à placement de fonds, actions à soutenir, en défendant ou demandant, dépenses à faire excédant celles autorisées par le budget ; cas auquel l'assemblée générale doit donner son avis, après quoi le Surintendant décide, après avoir vu l'avis du Conseil, dont il est parlé au titre VII.

Art. 44.—L'assemblée générale peut, au surplus, être convoquée par ordre du Surintendant, quand il juge nécessaire de la consulter, ou avec son autorisation, si le Comité la demande, pour tous les cas extraordinaires et imprévus.

TITRE IV.

De l'administration théâtrale.

SECTION PREMIERE.

Disposition générale.

Art. 45.—Le Comité établi par l'art. 30 sera également chargé de tout ce qui concerne l'administration théâtrale, la formation des répertoires, l'exécution des ordres de début, la réception des pièces nouvelles, sous la surveillance du Commissaire impérial et l'autorité du Surintendant.

SECTION II.

Des Répertoires.

§ I. – DE LA DISTRIBUTION DES EMPLOIS.

Art. 46.—Le Surintendant déterminera, aussitôt la publication du présent règlement, la distribution exacte des différents emplois. Il fera dresser en conséquence un état général de toutes les pièces, soit sues, soit à remettre, avec les noms des acteurs et actrices sociétaires qui doivent jouer en premier, en double et en troisième, le rôles de chacune de ces pièces, selon leur emploi et leur ancienneté, afin qu'il n'y ait plus aucune contestation à cet égard.

Art. 47.—Nul acteur ou actrice ne pourra tenir en premier deux emplois différents, sans une autorisation spéciale du Surintendant, qui ne l'accordera que rarement et pour de puissants motifs.

Art. 48.— Si un acteur ou actrice tenant un emploi en chef veut jouer dans un autre, par exemple, si, tenant un emploi tragique, il veut jouer dans la comédie, ou si, jouant les rôles de jeune premier, il veut jouer un autre emploi, il ne pourra primer celui qui tenait l'emploi en chef auparavant ; mais il tiendra ledit emploi en second, quand même il serait plus ancien que son camarade. 4 Notre Surintendant pourra seulement l'autoriser à jouer les rôles du nouvel emploi qu'il voudra prendre, alternativement avec celui qui les jouait en chef ou en premier.

§ II. – DE LA FORMATION DU RÉPERTOIRE.

Art. 49.—Le répertoire sera formé dans le Comité établi par l'article 30, auquel seront adjointes, pour cet objet seulement, deux femmes Sociétaires, conformément à l'arrêt du Conseil du 9 décembre 17801.

Art. 50.—Les répertoires seront faits de manière que chaque rôle ait un second ou double désigné, qui puisse jouer à défaut de l'acteur en premier, s'il a des excuses valables, et sans que, pour cause de l'absence d'un ou plusieurs acteurs en premier, la pièce puisse être changée ou sa représentation retardée.

Art. 51.—Pour veiller à l'exécution du répertoire, deux Sociétaires seront adjoints au Comité, sous le titre de Semainiers ; chaque Sociétaire sera Semainier à son tour.

Art. 52.—Si un double étant chargé d'un rôle par le répertoire tombe malade, le chef se portant bien sera tenu de le jouer, sur l'avis que lui en donnera le Semainier.

Art. 53.—Un acteur en chef ne pourra refuser de jouer ni abandonner tout à fait à son double aucun des premiers rôles de son emploi ; il les jouera, bon ou mauvais, quand il sera appelé par le répertoire.

Art. 54.—Aucun acteur en chef ne pourra se réserver un ou plusieurs rôles de son emploi. Le Comité prendra les mesures nécessaires pour que les doubles soient entendus par le public dans les principaux rôles de leurs emplois respectifs trois ou autre fois par mois. Il veillera également à ce que les acteurs à l'essai soient mis à portée d'exercer leurs talents et de faire juger leurs progrès. Les acteurs jouant les rôles en second pourront réclamer en cas d'inexécution du présent article ; et le Surintendant donnera des ordres sans délai pour que le Comité s'y conforme, sous peine, envers l'acteur en chef opposant et chacun des membres du Comité qui n'y auront pas pourvu, d'une amende de trois cents francs. Notre Commissaire près le Théâtre sera responsable de l'inexécution du présent article, s'il n'a dressé procès-verbal des contraventions, à l'effet d'y pourvoir par le Surintendant et de faire payer les amendes.

Art. 55.—Nos comédiens seront tenus de mettre tous les mois un grand ouvrage, ou du moins deux petits ouvrages, nouveaux ou remis. Dans le nombre de ces pièces seront des pièces d'auteurs vivants. Il est enjoint au Comité et au Surintendant de tenir la main à l'exécution de cet article.

Art. 56.—Les assemblées des samedis de chaque semaine continueront d'avoir lieu ; et tous les acteurs seront tenus de s'y trouver pour prendre communication du répertoire. Il continuera d'être délivré des jetons aux acteurs présents.

Art. 57.—Tous les acteurs et actrices pourront faire des observations, et demander des changements au répertoire pour des motifs valables, sur lesquels il sera statué provisoirement par le Commissaire impérial, et définitivement par le Surintendant.

Art. 58.—Le répertoire se fera, la première fois, pour quinze jours. Il en sera envoyé copie au Préfet de police. Le samedi d'après se fera celui de la semaine en suivant, et ainsi successivement.

Art. 59.—Quand le répertoire aura été réglé, chacun sera tenu de jouer le rôle pour lequel il aura été inscrit, à moins de causes légitimes approuvées par le Comité présidé par le Commissaire impérial, et dont il sera rendu compte au Surintendant, sous peine de cent cinquante francs d'amende.

Art. 60.—Si un acteur ayant fait changer la représentation pour cause de maladie est aperçu dans une promenade, à un spectacle, ou s'il sort de chez lui, il sera mis à une amende de trois cent francs.

SECTION III.

Des Débuts.

Art. 61.—Le Surintendant donnera seul les ordres de début sur notre Théâtre-Français. Les débuts n'auront pas lieu du 1^{er} novembre jusqu'au 15 avril.

Art. 62.—Ces ordres seront présentés au Comité, qui sera tenu de les enregistrer, et de mettre au premier répertoire les trois pièces que les débutants demanderont.

Art. 63.—Le Surintendant pourra appeler pour débiter les élèves de notre Conservatoire, ceux des maîtres particuliers, ou les acteurs des autres théâtres de notre Empire ; auquel cas, leurs engagements seront suspendus, et rompus s'ils sont admis à l'essai. 1 Cet arrêt se trouve au Dépôt des Lois.

Art. 64.—Les acteurs et actrices qui auront des rôles dans ces pièces ne pourront refuser de les jouer, sous peine de cent cinquante francs d'amende.

Art. 65.—On sera obligé indispensablement à une répétition entière pour chaque pièce où les débutants devront jouer, sous peine de vingt-cinq francs d'amende pour chaque absent.

Art. 66.—Le Comité proposera ensuite d'autres rôles à jouer par le débutant ; et le Surintendant en déterminera trois que le débutant sera tenu de jouer après des répétitions particulières et une répétition générale, comme il est dit à l'article 65.

Art. 67.—Les débutants qui auront eu des succès et annoncé des talents seront reçus à l'essai au moins pour un an, et ensuite comme Sociétaire par le Surintendant, selon qu'il le jugera convenable.

TITRE V. Des pièces nouvelles et des auteurs.

Art. 68.—La lecture des pièces nouvelles se fera devant un Comité de neuf personnes choisies parmi les plus anciens Sociétaires, par le Surintendant, qui

nommera en outre trois suppléants pour que le nombre des membres du Comité soit toujours complet.

Art. 69.—L'admission a lieu à la pluralité absolue des voix.

Art. 70.—Si une partie des voix est pour le renvoi à correction, on refait un tour de scrutin sur la question du renvoi, et on vote par oui ou non.

Art. 71.—S'il n'y a que quatre voix pour le renvoi à correction, la pièce est reçue.

Art. 72.—La part d'auteur dans le produit des recettes, le tiers prélevé pour les frais, est du huitième pour une pièce en cinq ou en quatre actes, du douzième pour une pièce en trois actes, et du seizième pour une pièce en un et en deux actes ; cependant les auteurs et les comédiens peuvent faire toute autre convention de gré à gré.

Art. 73.—L'auteur jouit de ses entrées, du moment où sa pièce est mise en répétition, et les conserve trois ans après la première représentation pour un ouvrage en cinq et en quatre actes, deux ans pour un ouvrage en trois actes, un an pour une pièce en un ou deux actes. L'auteur de deux pièces en cinq ou en quatre actes, ou de trois pièces en trois actes, ou de quatre pièces en un acte, restées au théâtre, a ses entrées sa vie durant.

TITRE VI.

De la police.

Art. 74.—La présidence et la police des assemblées, soit générales, soit des divers Comités, sont exercées par le Commissaire impérial.

Art. 75.—Tout sujet qui manque à la subordination envers ses supérieurs, qui, sans excuses jugées valables, fait changer le spectacle indiqué sur le répertoire, ou refuse de jouer soit un rôle de son emploi, soit tout autre rôle qui peut lui être distribué pour le service des théâtres de nos palais, ou qui fait manquer le service en ne se trouvant pas à son poste aux heures fixées, est condamné, suivant la gravité des cas, à l'une des peines suivantes.

Art. 76.—Ces peines sont les amendes, l'exclusion des assemblées générales des Sociétaires et du Comité d'administration, l'expulsion momentanée ou définitive du Théâtre, la perte de la pension et les arrêts.

Art. 77.—Les amendes au-dessous de vingt-cinq francs sont prononcées par le Comité, présidé par le Commissaire impérial. L'exclusion des assemblées générales et du Comité d'administration peut l'être de la même manière ; mais le Commissaire impérial est tenu de rendre compte des motifs au Surintendant. Le

Commissaire impérial qui aura requis le Comité d'infliger une peine, en instruira, en cas de refus, le Surintendant qui prononcera.

Art. 78.—Les amendes au-dessus de vingt-cinq francs et les autres punitions sont infligées par le Surintendant, sur le rapport motivé du Commissaire impérial. L'expulsion définitive n'aura lieu que dans les cas graves, et après avoir pris l'avis du Comité.

Art. 79.—Aucun sujet ne peut s'absenter sans la permission du Surintendant.

Art. 80.—Les congés sont délivrés par le Surintendant qui n'en peut pas accorder plus de deux à la fois, ni pour plus de deux mois ; ils ne peuvent avoir lieu que depuis le 1^{er} mai jusqu'au 1^{er} novembre.

Art. 81.— Tout sujet qui, ayant obtenu un congé, en outre passe le terme, paye une amende égale au produit de sa part, pendant tout le temps qu'il aura été absent du Théâtre.

Art. 82.—Lorsqu'un sujet, après dix années de service, aura réitéré pendant une année la demande de sa retraite, et qu'il déclarera qu'il est dans l'intention de ne plus jouer sur aucun théâtre, ni français, ni 6 étranger, sa retraite ne pourra lui être refusée ; mais il n'aura droit à aucune pension ni à retirer sa part du fonds annuel de cinquante mille francs.

TITRE VII.

Dispositions générales.

Art. 83.—Les comédiens français ne pourront se dispenser de donner tous les jours spectacle, sans une autorisation spéciale du Surintendant, sous peine de payer, pour chaque clôture, une somme de cinq cents francs qui sera versée dans la caisse des pauvres, à la diligence du Préfet de police.

Art. 84.—Tout Sociétaire ayant trente années de service effectif pourra obtenir une représentation à son bénéfice, lors de sa retraite : cette représentation ne pourra avoir lieu que sur le Théâtre-Français, conformément à notre décret du 29 juillet 1807.

Art. 85.—Tout sujet retiré du Théâtre-Français ne pourra reparaître sur aucun théâtre, soit de Paris, soit des départements, sans la permission du Surintendant.

Art. 86.—Toutes les affaires contentieuses seront soumises à l'examen d'un Conseil de jurisconsultes ; et on ne pourra faire aucune poursuite judiciaire au

nom de la Société sans avoir pris l'avis du Conseil. Ce Conseil restera composé ainsi qu'il l'est aujourd'hui, et sera réduit à l'avenir, par mort ou par démission, au nombre de trois jurisconsultes, deux avoués, et au notaire du Théâtre. En cas de vacance, la nomination se fera par le Comité, avec l'agrément du Surintendant.

Art. 87.—Le Surintendant fera les règlements qu'il jugera nécessaires pour toutes les parties de l'administration intérieure.

Art. 88.—Les décrets des 29 juillet et 1er novembre 1807 sont maintenus en tout ce qui n'est pas contraire aux dispositions ci-dessus.

TITRE VIII.

Des élèves du Théâtre-Français.

§I. — NOMBRE, NOMINATION, INSTRUCTION ET ENTRETIEN DES ÉLÈVES.

Art. 89.—Il y aura à notre Conservatoire Impérial dix-huit élèves pour notre Théâtre-Français, neuf de chaque sexe.

Art. 90.—Il seront désignés par notre Ministre de l'Intérieur: il seront âgés au moins de quinze ans.

Art. 91.—Ils seront traités au Conservatoire comme les autres pensionnaires qui y sont admis pour le chant et la tragédie lyrique.

Art. 92.—Ils pourront suivre les classes de musique ; mais ils seront plus particulièrement appliqués à l'art de la déclamation, et suivront exactement les cours des professeurs, selon le genre auquel ils seront destinés.

Art. 93.—À cet effet, indépendamment des professeurs, il y aura pour l'art dramatique deux répétiteurs d'un genre différent, lesquels feront répéter et travailler les élèves, chaque jour, dans les intervalles des classes, à des heures qui seront fixées.

Art. 94.—Il y aura, en outre, un professeur de grammaire, d'histoire et de mythologie appliquées à l'art dramatique, lequel enseignera spécialement les élèves destinés au Théâtre-Français.

Art. 95.—Les élèves seront examinés tous les ans par les professeurs et le directeur du Conservatoire ; et il sera rendu compte du résultat à notre Ministre de l'Intérieur et au Surintendant des théâtres.

Art. 96.—Les élèves qui ne donneraient pas d'espérances ne continueront pas leurs cours, et ils seront remplacés.

Art. 97.—Ceux qui ne seraient pas encore capables de débiter sur notre Théâtre-Français pourront, avec la permission du Surintendant, s'engager pour un temps au théâtre de l'Odéon, ou dans les troupes des départements.

Art. 98.—Ceux qui seront jugés capables de débiter pourront recevoir du Surintendant un ordre de début, et être, selon leurs moyens, mis à l'essai au moins pendant un an, et ensuite admis comme Sociétaires, comme il est dit article 67.

§ II. — DES DÉPENSES POUR LES ÉLÈVES DE L'ART DRAMATIQUE.

Art. 99.—La dépense pour chacun des élèves est fixée à onze cents francs ; Le traitement pour chacun des répétiteurs, à deux mille francs ; Le traitement du professeur, à trois mille francs.

Art. 100.—En conséquence, notre Ministre de l'Intérieur disposera, sur le fonds des dépenses imprévues de son ministère, d'une somme de vingt-six mille huit cents francs en sus de celle allouée pour notre Conservatoire Impérial de musique.

Art. 101.—Nos Ministres de l'intérieur, de la police, des finances, du trésor, et le Surintendant de nos spectacles, sont chargés, chacun en ce qui le concerne, de l'exécution du présent décret, qui sera inséré au Bulletin des Lois.

Signé : NAPOLÉON

Par l'Empereur,

Le Ministre secrétaire d'État par intérim,

DUC DE CADORE.

Appendice F – Calendario degli spettacoli gratuiti a Parigi durante il Consolato e l'Impero

Calendrier et répertoire des spectacles gratis à Paris sous le Consulat et l'Empire in THIBAUT JULIAN, *Les "gratis" de Napoléon: gloire et spectacles à Paris en temps de fête*, in «Studi Francesi», no. 191, 2020, p. 278-293.

DATE/ Théâtre	Opéra	Théâtre-Français	Opéra-Comique [Feytaud, 1800 - 1801]	Louvois, Théâtre de l'Impératrice (Odéon)	Vaudeville	(Montansier) Variétés	Gaîté	Ambigu-comique
13 juillet 1800	Armide	Horace, Le Marchande Smyrne	Guillaume Tell / Le Club des bonnes gens, Les Deux Ermites]		Jean-Jacques Rousseau à l'ermilage, La Pièce curieuse	La Rencontre aux bains, Les Champs- Elysées, Le Désespoir de Jocrisse	La Forêt enchantée, le Retour de Marengo	Maria, Georges et Pauline
22 septembre 1800	Iphigénie en Aulide, Psyché	Le Cid, Tartuffe	Nina, Paul et Virginie / [Les Deux Journées, Le Petit Commissionnaire]		Les Otages, La Danse interrompue, Les Vendangeurs			
13 juillet 1801	La Caravane du Caire, Les Noces de Gamache, Arvir et Evelina	Sémiramis, Les Étourdis ou le Mort supposé	Fanfan et Colas, La Mélomanie, Le Tableau des Sabines	Le Collatéral, Le Cousin de tout le monde	Arlequin de retour dans son ménage, Annette et Lubin, Enfin nous y voilà!			
22 septembre 1801	Les Mystères d'Isis	Le Mort d'Abel, L'Intrigue épistolaire	Lise et Colin, Vado chez lui / [Le Secret, Les Visitandines]	Les Conjectures, Duhauccours	Encore un ballon, Jean-Jacques Rousseau à l'ermilage, Les Vendangeurs	Le Niais de Sologne, 2 et 2 font 4, Flcco		
8 novembre 1801 (paix)	Édipe à Colone, Le Casque et les colombes	L'Avare, L'Anglais à Bordeaux	Félix, Le Chansonnier de la paix	La Petite ville, Le Café d'une petite ville	Colombine mannequin, La Paix, Frosine		Le Double assaut, Zoflora	
13 juillet 1802	Armide	Mitridate, Les Héritiers	Une Matinée de Catinat, Félix	Médoc et rampant, Le Café d'une petite ville	Arlequin de retour dans son ménage, Les Hasards de la guerre, Les Jeunes mariés	Madelon, L'Orange, Le niais de Sologne		Lycia Seymours, Le Mariage par enterrement
14 août 1802 (veille de l'anniversaire de Bonaparte)		Adélaïde Duguesclin, Crispin médecin	L'Amour filial, Zémire et Azor	Les Bourgeoises à la mode, Le Voyage interrompu	Le Moulin de Sans- Souci, L'Heureux choix, Frosine			
22 septembre 1802	Sémiramis, Les Noces de Gamache	L'Étourdi ou les Contretemps, L'Avocat Patelin	Le Petit matelot, Paul et Virginie	Les Conjectures, La Petite ville	René Lesage, Berquin, Les Vendangeurs	L'Heureux qui-proquo, La Barqueroute du savetier, Le Duel de Bambin		
13 juillet 1803	La Caravane du Caire, La Dansomanie	Bajazet, Le Médecin malgré lui	Le Secret, Le Déserteur	Le Vieillard et les Jeunes gens, Les Conjectures	Les Jeunes mariés, L'école des Mères, Frosine	L'Orange, Robert le bossu, Ménon la ravaudeuse		La Forêt périlleuse, Le Pèlerin blanc
15 août 1803		L'Intrigue épistolaire, Les Héritiers ou le Naufrage	Roméo et Juliette, Le Traité nul	La Prison militaire, Le Cousin de tout le monde		La Rupture Bambin, Une Heure de Jocrisse		
23 septembre 1803	Hécube, Le Devin du village	Iphigénie en Aulide, L'Aveugle clairvoyant	Le Secret, Le Valet de deux maîtres, Les Deux Ermites	Les Vieux comédiens, Les Ménechmes	Emélie, Les Deux veuves, Les Deux Arlequins			

DATE/ Théâtre	Opéra	Théâtre-Français	Opéra-Comique [+Feydeau, 1800 - 1801]	Louvois, Théâtre de l'Impératrice (Odéon)	Vaudeville	(Montansier) Variétés	Gaîté	Ambigu-comique
14 juillet 1804	Le Devin du village, <i>Psyché</i>	<i>Iphigénie en Aulide</i> , Le Souper de famille	Le Secret, Le Médecin turc, Le Petit matelot	Les Tracasseries, Monsieur Musard	Les Deux Mulets, Duguay-Trouin, Frosine	?	La belle Milanaise, Kokoli, L'île heureuse	Madame Angot au sérail, Jacqueline
15 août 1804	Les Prétendus, Les Noces de Gamache	L'Étourdi ou les Contretemps, M. De Crac	Le Secret, Les Locataires, Les trois Hussards	Vincent de Paul, Le Cousin de tout le monde, L'Été des coquettes	Edouard et Adèle, Scarron, Ossian cadet	Les Fausses consultations, Piron aveugle, Le petit Page, La Vigne d'amour	Ernest et Ernestine ou le Prince et le Page, La Vigne d'amour	Les Chevaliers du lion, Le Voyageur, Le Quaterne
1er décembre 1804 (veille du sacre)	Le Connétable de Clisson, <i>Psyché</i>	Le Festin de Pierre, Sganarelle	Le Maréchal-ferrant, Zémire at Azor	Isabelle de Portugal, Le Collatéral	Le Mur mitoyen, Duguay-Trouin, René Lesage	?	La Fille hussard, Les Poitoux, l'Enrôlement	Le Jugement de Salomon, Georges et Pauline
23 mai 1805 (Napoléon roi d'Italie)	(relâche)	Esther, Les Deux Frères	Avis au femmes, Les Trois Hussards, Le Vaisseau	La Serva inamorata	Le Bon Ménage, Scarron, Les Femmes colères	Les Déguisements amoureux, L'Intrigue sur les trois, Le nouveau Ricco	L'Âne et le Procureur, Le Roi d'Aragon, L'Amour chez les Amazones, La Bataille de Neurode	La Fille coupable, Richardet et Bradamante
14 août 1805	Panurge dans l'île des lanternes	Le Distant, L'Aveugle clairvoyant	(relâche)	Grimaldi ou le dépôttaire infidèle, Le Voyage interrompu	Ida, Cassandre aveugle, Les Vendangeurs	Le Turc, Piron aveugle, La Parfumeuse	L'Enrôlement supposé, Fitz-Henry, L'Âne et le Procureur	Coelina, Georges et Pauline
26 novembre 1805 (entrée dans Vienne)	Don Juan	L'Orphelin de la Chine, Crispin médecin	Le Chapitre second, Léonce, Le Grand-Père	La Mère confidente, La Jeune femme colère, Les Conjectures	Gessner, La duègne et le Valet, Le Prix	Jocrisse changé de condition, Sapajou, Le Chateur éternel, Le Pont des arts	Le Triomphe de David (lère), Un et un font Onze	La Femme à deux maris, Le Rival obligeant
21 décembre 1805 (célébration d'Austerlitz)	(relâche)	Le Légataire universel, La Fausse Agnès	L'Intrigue aux fenêtres, Le Déserteur	La Petite ville, Une heure d'absence ou L'avare fastueux selon J.E.]	Le Mariage de Scarron, Cendrillon, Frosine	Le Chanteur éternel, Sapajou, Fera-t-on la noce?, L'Héroïse de l'île Saint-Louis, M. Vautour	Kokoli, Les Marchandes de modes, Le Vizir imaginaire	La Femme à deux maris, Le Voyageur
14 août 1806	Panurge dans l'île des lanternes, Paul et Virginie	Les Ménechmes, Les Héritiers	Le Sorcier, Gullistan	Les Marionnettes, Le Nouveau réveil d'Épiméride	La Bonne Mère, Le Prix, Les Deux n'en font qu'un	Le Béverley d'Angoulême, Scarron, [Les Deux Grenadiers]	Alphonsine, Maître André	The Jeune homme enlevé, Tékéli
14 août 1807	La Caravane du Caire, La Danso- manie	Gaston et Bayard, Sganarelle	Le Déserteur, L'Opéra au village	Le Mariage des grenadiers, Un dîner par victoire, M. Beaufils	L'île de la Mégalanthro- pogénéésie, Scarron, L'Hôtel de la Paix	Le Batelier du Niémene, Le Béverley d'Angoulême, Les Innocents	(relâche)	La Gaîté française. La Forêt noire
13 octobre 1807 (anniversaire de la bataille d'Iéna)	Œdipe à Colone, <i>Psyché</i>	Phèdre, La Fausse Agnès	Les Deux Chasseurs, Le Déserteur	Le Mariage des grenadiers, Le Collatéral	Les Deux n'en font qu'un, L'Hôpital militaire, L'Hôtel de la Paix	Les Chevelles de maître Adam, Ricco, Les Bateliers du Niémene	Eginhard et Imma, Canardin	Abdalla, La Folle épreuve

DATE/ Théâtre	Opéra	Théâtre-Français	Opéra-Comique [+Feydeau, 1800 - 1801]	Louvois, Théâtre de l'Impératrice (Odéon)	Vaudeville	(Montansier) Variétés	Gaîté	Ambigu-comique
26 novembre 1807 (retour de la garde impériale)	Le Triomphe de Trajan	Gaston et Bayard, les Folies amoureuses	Aline, M.Deschalumeaux	Le Volage, Le Menuisier de Livonie, Le Mariage des grenadiers	La Colonne de Rosbach, Les Pages du duc de Vendôme, Ils arrivent	Le Tocsin, Les Bateleurs du Niémen, Les Innocents	Eginhard et Imma, L'Âne et le Procureur	La femme à deux maris, La Gaîté française
14 août 1808	La Vestale	Le Cid, Le Mercure galant	Félix, Rose et Colas	Le Menuisier de Livonie, La Petite ville	Le Voyage de Chambord, La Colonne de Rosbach, Bayard au Pont-Neuf	Les Chevilles de Maître Adam, M. et Mme Denis, 2 et 2 font 4	Peau d'Âne, M. Et Mme Denis ou Souvenez-vous-en	J'arrive à temps, L'Héroïne américaine
6 mai 1809 (victoires en Allemagne)	La Mort d'Adam	Iphigénie en Aulide, Les Plaideurs	Le Déserteur, Le Calife de Bagdad	L'Epreuve réciproque, Guerre ouverte, Le Comtesse d'Escarbagnas	Le Peintre français en Espagne, Voltaire chez Ninon, Le Prix	Les Innocents, Lagrange-Chancel, Les Trois étages	Le Pont du diable, Les Malins	Les Deux Colonels, Les Enfants du bûcheron
14 août 1809	La Vestale	Rhadamiste et Zénobie, Les Fourberies de Scapin	Stratonice, La Belle Arsène	Le Menuisier de Livonie, L'Epreuve nouvelle, Les Précieuses ridicules	L'Intendant, Frosine, Le Peccés du fandango	Le Retour d'un acteur, Le Sourd, Le Départ pour Saint- Malo	La Tête de bronze, La Famille des Jobards	La Forêt Noire, Le Siège du clocher
2 décembre 1809 (anniversaire du sacre)	Fernand Cortez	Iphigénie en Aulide, Crispin médecin	Le Secret, La Fée Urgèle	Laure et Fernand, Le Fils par hasard	Le Pari singulier, Arlequin afficheur, La Mégalanthro-pogénésie	Comme ça vient, Le Départ pour Saint- Malo, La Paix	Elvèrine de Wertheim, Le Retour d'Autriche	Elvèrine de Wertheim, Le Retour d'Autriche
1er avril 1810 (veille du mariage)	Iphigénie en Aulide (+ Chant d'hyménée) Vénus et Adonis	Tartuffe, La Fausse Agnès	Jean et Geneviève, Le Déserteur	Le Mari ermite, L'Espègle et le Dormeur, Le Marché aux fleurs	Le Maunier et le Chansonnier, Colombine mannequin, La Robe et les Bottes	Les Acteurs à l'épreuve, La grange- Chancel, La Ferme et le Château, Les Réjouissances autrichiennes	Les Trois Moulins, La Forteresse du Danube	Le Mariage de La Valeur, Le Jugement de Salomon
30 novembre 1811 (anniversaire sacre)	L'Enlèvement des Sabines, Le Devin du village	Iphigénie en Aulide, Les Plaideurs	Le Secret, L'Amour filial, Les Visitandines	Les Trois jumeaux véniétiens, La Bonne mère, Les Précieuses ridicules	Lantara, L'Exil de Rochester, La Belle au bois dormant	L'Intrigue hussard, Les Explosifs, Les Habitants de Londres	Frédéric, Taconnet	Tékéli, Les Deux Statues
14 août 1812	Le Triomphe de Trajan	Mithridate, Le Tambour nocturne	La Fée Urgèle, Felix	Les Amours de Bayard, Le Voyage interrompu	Vol-au-Vent, M.Crédule, La Corbeille d'oranges, Une journée de garnison	M. Crédule, La Corbeille, Une Journée de garnison	La Siège de Paris, Le Marquis de Carabas	Le Jugement de Salomon, Le Double enlèvement
5 décembre 1812	Jérusalem délivrée	Turcaret, Le Jeu de l'amour et du hasard	L'amour filial, Le Déserteur, Le Tableau parlant	Guerre ouverte, La Tapisserie de la reine Mathilde, La Comtesse d'Escarbagnas	Lantara, L'Anglais à Bagdad, Gaspard l'avisé	Claudinet, Péchantré, La Famille moscovite, Les Auvergnats	Stanislas Leczinski, Taconnet	Romanowski, La Danseur éternel
22 mai 1813 (victoire de Lutzen)	Le Triomphe de Trajan	Gaston et Bayard, Les Fourberies de Scapin	Félix, L'ouverture du Jeune Henri, Le Tableau au parlant	L'honnête criminel, Le Voyage interrompu	Honorine, Le Billet trouvé, Le Boghey renversé	Jeanette, Patron Jean, Une journée de garnison, Les Petits braconniers	La Pauvre fille, Le Marquis de Carabas	Les Mines de Pologne, La La Forêt-noire, Les Francs-Juges

DATE/ Théâtre	Opéra	Théâtre-Français	Opéra-Comique [+Feydeau, 1800 - 1801]	Louvois, Théâtre de l'Impératrice (Odéon)	Vaudeville	(Montansier) Variétés	Gaîté	Ambigu-comique
12 juin 1813 (victoire de Bautzen et amistice)	Œdipe à Colone, L'Enlèvement des Sabines	Les Femmes savantes, les Héritiers	Rose et Colas, Le Roi et le Fermier	Les Trois sultanes, La Bonne mère, Les Oisifs	Partie carrée, Les Bêtes savantes, Le Pauvre diable	M. Crédule, Une heure de prison, Les Expédients, La Ci- devant jeune femme	Robinson, L'Homme à tout	Tékéli, Le Danseur éternel
14 août 1813	Les Abencérages	Tartuffes, Les Fourberies de Scapin	Le prisonnier, Félix	Mononi, La Comtesse d'Escarbagnas	Les Amazones et les Scythes, Cendrillon, le Nécessaire et le superflu	?	La Forteresse du Danube, M. De Lahure	Richardin, chambre à louer
4 décembre 1813	Œdipe à Colone, Nina ou la Folle par amour (ballet)	Zaire, Crispin médecin	La Belle Arsène, Le Tonnelier	Les Provinciaux à Paris, La Tapisserie de la reine Mathilde	La Tour de Witikind, Michel Morin, Bancelin	La Famille mélomane, Le Vieux mâle, La cîner de Madelon, Les Petits braconniers	La Tête de bronze, Le Faux Martinguerre	Saakem, La forêt- noire

Appendice G – Tavola dei teatri e delle compagnie francesi definiti dal decreto del 25 aprile 1807

Tableau des divers théâtres de France in LOUIS HENRY LECOMTE, *Napoléon et le monde dramatique*, London, Forgotten books, 2018, pp.179-183.

Villes qui peuvent avoir plusieurs théâtres :

PARIS, trois grands théâtres et deux annexes; cinq théâtres secondaires et neuf annexes ou doubles, LYON, Bordeaux, Marseille, Nantes, Turin, deux troupes.

Villes qui peuvent avoir une troupe stationnaire :

ROUEN, Brest, Bruxelles, Toulouse, Montpellier, Nice, Gênes, Alexandrie, Gand, Anvers, Lille, Dunkerque, Metz, Strasbourg.

fixation des arrondissements pour les troupes ambulantes.

1^{er} ARRONDISSEMENT. *Une troupe.*

Meurthe, Nancy, Lunéville, Toul, Pont-à-Mousson, Phals-bourg. *Meuse*, Bar-eur-Ornain, Verdun. *Moselle*, Sarra-Libre, Thionville, Longwy.

2^o ARRONDISSEMENT. *Une troupe.*

Cote-d'Or, Dijon, Beaune, Nuits, Auxonne, *Saône-et-Loire*, Châlons, Mâcon, Antun. *Ain*, Bourg, Poligny. *Jura*, Dôle, Lons-le-Saulnier. *Léman*, Genève.

3^o ARRONDISSEMENT, *Une troupe.*

Isère, Grenoble, Vienne. *Drôme*, Valence, Montélimart, Romans. Mont-Blanc, Chambéry.

4^o ARRONDISSEMENT, *Une troupe.*

Gard, Nimes, Beaucaire, Pont-Saint-Esprit, Uzès. *L'aucluse*, Avignon, Carpentras, Orange.

5^o ARRONDISSEMENT, *Deux troupes.*

Var, Toulon, Grasse, Fréjus, Draguignan, Antibes, Brignolles, Saint-Tropez, *Bouches-du-Rhône*, Aix, Arles, La Ciotat, Tarascon. *Hautes-Alpes*, Gap, Briançon. *Basses-Alpe*, Digne.

6^o ARRONDISSEMENT, *Une troupe forte.*

Hérault, Béziers, Pézenas, Agde, Lodève, Frontignan, Lunel, Ganges. *Aude*, Carcassonne, Narbonne, Castelnaudary. *Pyrénées-Orientales*, Perpignan.

7^o ARRONDISSEMENT, *Une troupe forte.*

Tarn, Montauban, Albi, Castres, Sorèze. *Lot-et-Garonne*, Agen, Marmande. *Lot*, Auch. Landes, Mont-de-Marsan, Daz. Cahors, Figeac, Moissac. *Gers*, Auch. *Landes*, Mont-de-Marsan, Dax.

8^o ARRONDISSEMENT, *Deux troupes.*

Basses-Pyrénées, Bayonne, Pau, Lescar, Navarrenx.

Hautes-Pyrénées, Tarbes, Bagnères, Barèges. Ariège, Foix, Mirepoix, Saint-Girons.

9° ARRONDISSEMENT, *Deux troupes.*

Haute-Vienne, Limoges. Corrèze, Tulle, Uzerche, Brives-la-Gaillarde. Vienne, Poitiers, Lusignan. Dordogne, Périgueux, Bergerac. Charente, Angoulême, Cognac.

10° ARRONDISSEMENT, *Deux troupes.*

Charente-Inférieure, La Rochelle, Saintes, Rochefort, Saint-Jean-d'Angély, Royan. Deux-Sèvres, Niort, Saint-Maximin. Vendée, Fontenay, La Chataigneraie, Mortagne.

11° ARRONDISSEMENT, *Deux troupes.*

Puy-de-Dôme, Clermont, Riom. Cantal, Saint-Flour, Aurillac. Haute-Loire, Le Puy. Lozère, Mende. Aveyron, Rodez, Milhaud, Villefranche. Ardèche, Privas, Tournon, Aubenas.

12° ARRONDISSEMENT. *Deux troupes.*

Allier, Moulins. Nièvre, Nevers. Loire, Montbrison, Saint-Etienne, Roanne. Cher, Bourges. Creuse, Guéret. Indre, Châteauroux.

13° ARRONDISSEMENT. *Deux troupes.*

Loiret, Orléans, Beaugency, Montargis, Courtenay. Indre-et-Loire, Tours, Amboise. Loir-et-Cher, Blois. Maine-et-Loire, Angers, Saumur.

14° ARRONDISSEMENT. *Une troupe.*

Marne, Reims, Châlons, Vitry, Epernay. Seine-el-Marne, Melun, Fontainebleau, Nemours, Provins. Haute-Marne, Chaumont, Langres, Joinville.

15° ARRONDISSEMENT. *Une troupe.*

Yonne, Auxerre, Sens, Joigny, Avallon, Vermenton, Tonnerre, Aube, Troyes, Bar-sur-Aube, Bar-sur-Seine.

16° ARRONDISSEMENT. *Deux troupes.*

Doubs, Besançon, Pontarlier, Montbéliard. Haute-Saône, Vesoul, Gray. Haut-Rhin, Colmar, Belfort, Huningue, Neufbrisach, Porentruy.

17° ARRONDISSEMENT. *Deux troupes.*

Ile-et-Vilaine, Rennes, Vitry, Dol, Saint-Malo, Cancale. Mayenne, Laval, Mayenne. Sarthe, Le Mans, La Flèche, La Ferté-Bernard.

18° ARRONDISSEMENT. *Une troupe*

Finistère, Quimper, Morlaix. Côtes-du-Nord, Saint-Brieuc, Lamballe, Dinan. Morbihan, Vannes, Lorient.

19° ARRONDISSEMENT. *Une troupe*

Calvados, Caen, Bayeux, Lisieux,

Falaise, Honfleur. *Manche*, Coutances, Cherbourg, Avranches. *Orne*, Alençon,
Laigle.

20° ARRONDISSEMENT. *Deux troupes.*

Somme, Amiens, Abbeville, Péronne. *Seine-Inférieure*, Le Havre, Dieppe,
Caudebec. *Eure*, Evreux, Louviers. *Eure-et-Loir*, Chartres, Dreux. *Seine-et-Oise*, Pontoise,
Etampes, Mantes, Versailles, Saint-Germain.

21° ARRONDISSEMENT. *Deux fortes troupes.*

Pas-de-Calais, Calais, Arras, Saint-Omer, Boulogne. *Nord*, Douai, Gravelines,
Valenciennes, Cambrai. *Oise*, Beauvais, Noyon, Compiègne, Senlis, Chantilly. *Aisne*,
Laon, Soissonas Saint-Quentin.

22° ARRONDISSEMENT. *Deux troupes.*

Ourthe, Liège, Spa. *Roer*, Aix-la-Chapelle, Clèves, Cologne. *Meuse-Inférieure*, Maestricht,
Saint-Tund. *Jemmapes*, Mons, Tournay.

23° ARRONDISSEMENT. *Une troupe*

Lys, Bruges, Ostende, Courtrai, Ypres. *Dyle*, Louvain,
Tirlemont. *Deux-Nèthes*, Malines. *Sambre-et-Meuse*, Namur, Bouvines, Fleurus.

24° ARRONDISSEMENT. *Une troupe*

Mont-Tonnerre, Mayence, Worms, Neustadt, Deux-Ponts. *Rhin-et-Moselle*, Coblenz,
Sarre, Sarrebourg, Sarrebruck. *Forêts*, Luxembourg. *Ardennes*, Mézières, Sedan, Givet.

25° ARRONDISSEMENT. *Une troupe*

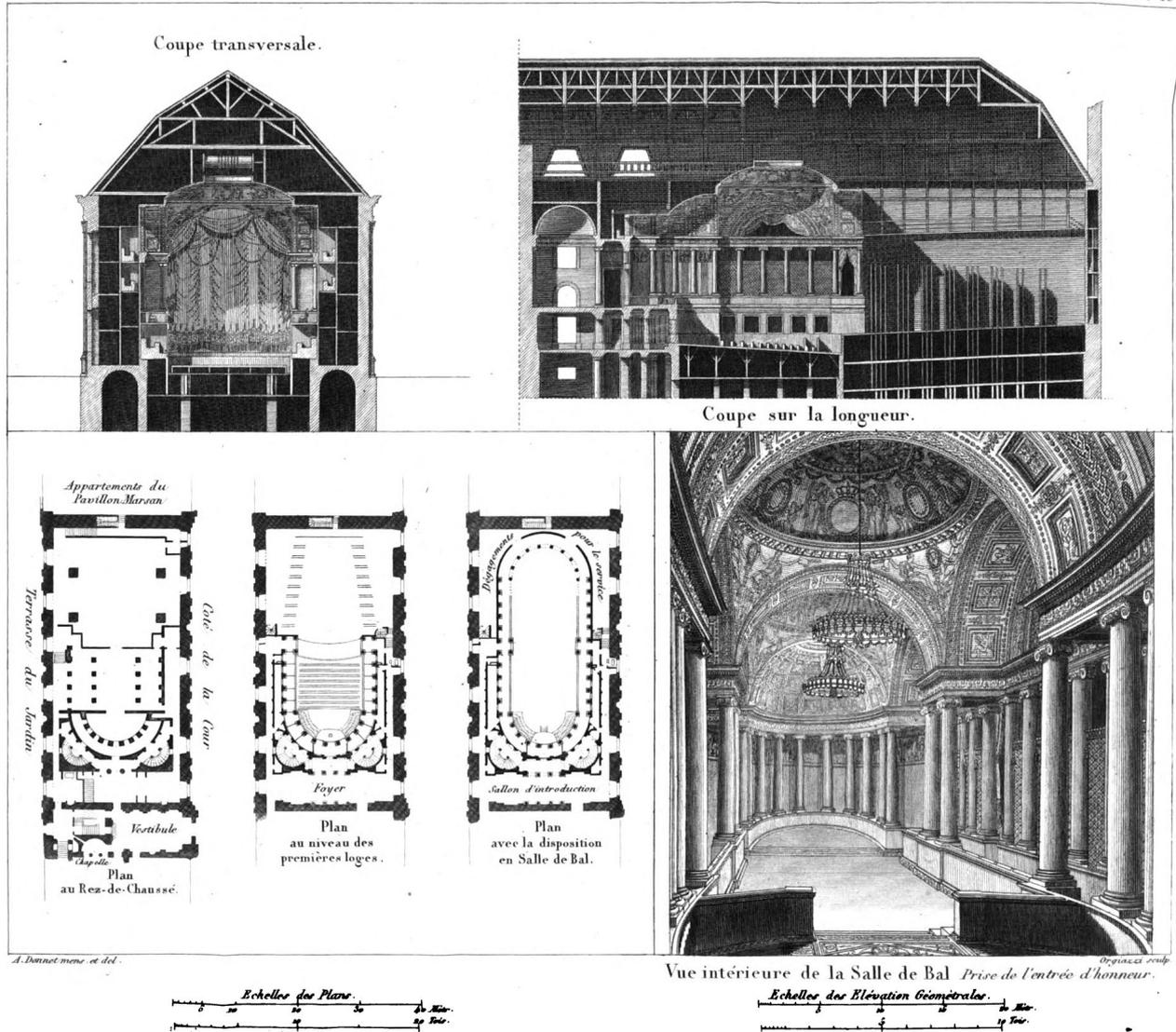
Bas-Rhin, Saverne, Schelestadt, Haguenau, Fort-Libre, Wissembourg. *Vosges*, Epinal.

Appendice H — Théâtre du Palais des Tuileries

Théâtre du Palais des Tuileries in ALEXIS DONNET, *Architectonographie des théâtres de Paris, ou Parallèle historique et critique de ces édifices considérés sous le rapport de l'architecture et de la décoration*, Paris, impr. de P. Didot l'aîné, 1821.

Théâtre du Palais des **TUILERIES**

Pl. 18.



Appendice I – Programmazione degli spettacoli amatoriali riportata dal

«*Courier de l'Égypte*»

Programmation des amateurs selon le Courier de l'Égypte in PHILIPPE BOURDIN, *Le théâtre français en Égypte (1798-1801): divertissement et acculturation en temps de campagne*, in «Dix-Huitième Siècle», n. 49, 2017, pp. 177-178.

Date	Première partie de soirée	Seconde	Troisième
31 décembre 1800	<i>Philoctète</i> , de La Harpe, tragédie en 3 actes en vers, 1781	<i>Les Deux Billets</i> , de Florian, comédie italienne en acte en prose, 1779	<i>Gilles ravisseur</i> , par Thomas d'Hèle, comédie-parade en un acte en prose, 1783
15 janvier 1801	<i>L'Avocat patelin</i> , de Bures, comédie en 3 actes en prose, 1706	<i>Les Deux Meuniers</i> , de Charles-Louis Balzac, opéra-comique en 1 acte, 1779	
26 janvier 1801	<i>Les Plaideurs</i> , de Jean Racine, comédie en 3 actes en vers, 1668	<i>Le port de mer</i> , de Nicolas Boindin (Houdart de la Motte), comédie en 1 acte en prose, 1784	
30 janvier 1801	<i>Les Deux Billets</i> , de Florian, comédie italienne en acte en prose, 1779	<i>Le Sourd ou l'Auberge pleine</i> , de Desforges, comédie en 3 actes en prose, an III	<i>La Ceinture magique</i> , de Jean-Baptiste Rousseau, comédie en 1 acte en prose, 1701
5 février 1801	<i>La Musicomanie</i> , d'Audinot, comédie en 1 acte en prose, 1779	<i>Gilles ravisseur</i> , par Thomas d'Hèle, comédie-parade en un acte en prose, 1783	<i>Les Deux Meuniers</i> , de Charles-Louis Balzac et Henri-Jean Rigel, opéra-comique en 1 acte en vers, 1799
10 février 1801	<i>Le Dragon de Thionville</i> , de Dumaniant, fait historique en 1 acte en prose, 1786	<i>Le Fou raisonnable</i> , de Raymond Poisson, comédie en 1 acte en vers, 1664	<i>Valère en Italie</i> , de Charles-Louis Balzac et Henri-Jean Rigel, opéra-comique en 1 acte en vers, 1799

Date	Première partie de soirée	Seconde	Troisième
19 février 1801	<i>Le Français à Londres</i> , de Louis de Boissy, comédie en 1 acte en prose, 1740	<i>L'Avocat patelin</i> , de Bures, comédie en 3 actes en prose, 1706	

BIBLIOGRAFIA

Fonti

Periodici

ASSEMBLÉE NATIONAL DE FRANCE, *Décret sur la pétition des auteurs dramatiques, lors de la séance du 13 janvier 1791*, in *Archives Parlementaires de 1787 à 1860*, Paris, Librairie Administrative P. Dupont, 1885, vol. I, t. XXII.

«Chronique de Paris», 1790- 1793.

«Courier de l’Egypte», 1799-1801.

«Journal général de France», 1790-1793.

«L’Ami du peuple, ou le publiciste parisien», 1789-1792.

«Le Moniteur Universel» 1804- 1812.

«Journal de l’Empire», 1805- 1812.

«Journal de Paris», 1787- 1812.

«Journal des Débats et des décrets», 1799-1805.

«Journal des défenseurs de la patrie et des acquéreurs de domaines nationaux», 1796-1799.

Volumi

NAPOLEONE BONAPARTE, *Correspondance de Napoléon Ier: publiée par ordre de l’empereur Napoléon III*, Paris, Imprimerie Impériale. Paris, 1858.

JEANNE-LOUISE-HENRIETTE CAMPAN, *Mémoires sur la vie privée de Marie-Antoinette, reine de France et de Navarre*, Paris, Baudouin frères, 1826.

GERMAINE DE STAËL-HOLSTEIN, *De l’Allemagne*, Paris, H.Nicolle, 1814.

ÉDOUARD DE VILLIERS DU TERRAGE, *Journal et souvenirs sur l’expédition d’Égypte (1798-1801)*, Paris, Plon- Nourrit, 1899.

ALEXIS DONNET, *Architectonographie des théâtres de Paris, ou Parallèle historique et critique de ces édifices considérés sous le rapport de l’architecture et de la décoration*, Paris, impr. de P. Didot l’aîné, 1821.

CLAIRE ELISABETH JEANNE GRAVIER DE VERGENNES CONTESSE DE REMUSAT, *Mémoires de Madame de Rémusat, 1802-1808. Publiés par son petit-fils, Paul de Rémusat - 1802-1808*, 3 voll., Paris, Éditeur scientifique, 1906.

MADemoiselle GEORGE, *Mémoires inédits de Mademoiselle George publiés d'après le manuscrit original par P.A. Cheramy*, Paris, Librairie Plon 1908.

ISAAC-RENÉ GUY, *Rapport fait par M. Le Chapelier, au nom du comité de constitution, sur la pétition des auteurs dramatiques, dans la séance du jeudi 13 janvier 1791, avec le décret rendu dans cette séance*, Paris, l'Imprimerie Nationale, 1791.

ADOLPHE LACAN, PAULMIER CHARLES, *Traité de la législation et de la jurisprudence des théâtres: contenant l'analyse raisonnée des droits et obligations des directeurs de théâtres vis-à-vis de l'administration, des acteurs, des auteurs et du public*, vol.1, Paris, A. Durand, 1853.

EUGÈNE LAUGIER, *Documents historiques sur la Comédie Française pendant le règne de S.M. l'Empereur Napoléon Ier, précédés de tous les actes constitutifs qui régissent la société, du Théâtre Français, depuis sa fondation, le 25 août 1680, jusqu'à nos jours*, Paris, Nabu Press, 2011.

JEAN-JOSEPH REGNAULT-WARIN, *Mémoires sur Talma avec notes et nombreux documents collationnés par Henri d'Alméras*, Paris, Société Parisienne d'édition, 1904.

FRANÇOIS-JOSEPH TALMA, *Mémoires de J. F. Talma écrits par lui-même et mis en ordre sur les papiers de sa famille par Alexandre Dumas*, 4 Voll., Souverain, Paris, 1849-1850.

Théâtre de la révolution ou choix de pièces de théâtre qui ont fait sensation pendant la période révolutionnaire, avec un introduction par LOUIS MOLAND, Genève, Slatkine Reprints, 1971.

Testi di indagine storica su Napoleone e il suo tempo

LUIGI ALLEGRI, *Storia del teatro: le idee e le forme dello spettacolo dall'antichità a oggi*, Roma, Carocci, 2017.

ROBERTO ALONGE, GUIDO DAVICO BONINO (diretto da), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Torino, Einaudi, 2001-2004.

OCTAVE AUBRY, *Vie privée de Napoléon*, France, Flammarion, 1939.

PAOLO CAU, *Napoleone; Tra rivoluzione e Impero*, Prato, Giunti Editore, 2006.

PATRICK BERTHIER, *Le théâtre au XIX Siècle*, Paris, Presse Universitaires de France, 1986.

FRANK BOOTT GOODRICH, *The Court of Napoleon; Or, Society Under the First Empire*, New York, Derby & Jackson, 1857.

PAOLO BOSISIO, *Lo spettacolo nella rivoluzione francese: atti del congresso internazionale, Milano 4-5-6 maggio 1989*, Roma, Bulzoni, 1989.

DAVID CHAILLOU, *À la gloire de l'Empereur: l'opéra de Paris sous Napoléon Ier*, «Napoleonica. La Revue», vol. 7, n. 1, 2010, pp. 88-105.

PHILIPPE COSTAMAGNA, *Les goûts de Napoleon*, Paris, Bernard Grasset, 2021.

VITTORIO CRISCUOLO, *Napoleone*, Bologna, il Mulino, 1997.

SILVIO D'AMICO, *Storia del teatro drammatico: ottocento*, Milano, Garzanti, 1968.

PAOLA DEGLI ESPOSTI, *L'attore nell'Ottocento europeo*, Roma, Audino, 2021.

CHARLES-MAURICE DESCOMBES, *Histoire anecdotique du théâtre, de la littérature et de diverses impressions contemporaines, tirée du coffre d'un journaliste, avec sa vie à tort et à travers*. Paris, H. Plon, 1856.

IRÈNE DELAGE, *Napoléon et le théâtre*, in «Fondation Napoléon», febbraio 2003, <<https://www.napoleon.org/histoire-des-2-empires/articles/napoleon-et-le-theatre/>>, ultima consultazione settembre 2022.

ANDRE DEMAIN, *Histoire du théâtre dessinée*, Paris, Nizet, 1992.

PAUL GAUTIER, *Madame de Staël et Napoleon*, Paris, Plon-Nourrit et C., 1921.

GÉRARD GENGEMBRE, *Le théâtre français au 19 siècle*, Paris, Armand Colin, 1999.

VICTOR HALLAYS-DABOT, *Histoire de la censure théâtrale en France*, Genève, Slatkine, 1970.

F. G. HEALEY, *The literary culture of Napoleon*, Genève, Librairie E. Droz, 1959.

WILLIAM HEINEMANN, *Napoleon and the fair sex*, London, Philadelphia: J.B. Lippincott Company, 1894.

EMMANUEL DE LAS CASES, *Memorial di Sant'Elena*, Sassari, E. Scanu, [s.d.].

LOUIS-HENRY LECOMTE, *Napoléon racontés par le théâtre*, Paris, librairie Jules Raux, 1900.

THIERRY LENTZ, *Napoléon, dictionnaire historique*, Paris, Perrin, 2020.

MARIO MAZZUCHELLI, *Andrea Chenier*, Milano, Dall'Olio, 1988.

CARLO PANCERA, *La rivoluzione francese e l'istruzione per tutti; dalla convocazione degli Stati Generali alla chiusura della Costituente*, Fasano di Puglia, Schena, 1984.

ELENA RANDI, *Il teatro romantico*, Urbino, Editori Laterza, 2021.

MARIO RICHTER, *Convegno di studi sul teatro e la rivoluzione francese: Vicenza 14-15-16 settembre 1989*, Vicenza, Accademia Olimpica, 1991.

JEAN RIGOTARD, *La Vie théâtrale à Paris sous le Consulat et l'Empire*, Paris, Université Paris-Diderot (Paris 7), 2000.

ROBERTO TESSARI, *Maschere di Cera*, Milano, Costa & Nolan, 1997.

FRANÇOISE TEYNAC, *Théâtres de châteaux*, Paris, Les éditions du Mécène, 1996.

JEAN TULARD, *Napoléon ou le mythe du sauveur*, Paris, Pluriel, 2021.

JEAN VITTET, *Un palais pour l'empereur: Napoléon Ier à Fontainebleau. Exposition, Château de Fontainebleau, 15 septembre 2021 - 3 janvier 2022*, Fontainebleau, Château de Fontainebleau, 2021.

NICOLE WILD, *Dictionnaires des théâtres parisiens, 1807-1914*, Lyon, Symétrie, 2012.

Testi di indagine storica sulla normativa teatrale

GAUTHIER AMBRUS, *Voix politiques dans les tragédies révolutionnaires de Marie-Joseph Chénier*, in «Littératures», n. 62, 2010, pp. 141-157.

ERNEST D'HAUTERIVE, *Napoléon et la censure*, in «Revue des Deux Mondes», vol. 61, n. 3, février 1941, pp. 362-377.

THIBAUT JULIAN, *Les "gratis" de Napoléon: gloire et spectacles à Paris en temps de fête*, in «Studi Francesi», n. 191, 2020, pp. 278-293.

LOUIS-HENRY LECOMTE, *Napoléon et le monde Dramatique*, London, Forgotten books, 2018.

PAOLA PERAZZOLO, *Les Journée[s] de Saint-Cloud: les pièces de circonstance autour du coup d'état du 18 Brumaire*, in «Revue italienne d'études françaises», n. 11, 2021, pp. 1-12.

FRANCO PIVA, *Le cadre historique et normatif du théâtre français sous le Consulat et l'Empire*, in «Studi Francesi», n. 191, agosto 2020, pp. 258-268.

TONY SAUVEL, *Le «Décret de Moscou» mérite-t-il son nom?*, in «Revue historique de droit français et étranger», Quatrième série, Vol. 53, n. 3 juillet - septembre 1975, pp. 436-440.

CYRIL TRIOLAIRE, *Célébrer Napoléon après la République: les héritages commémoratifs révolutionnaires au crible de la fête napoléonienne*, in «Annales historiques de la Révolution française», n. 346, Octobre-Décembre 2006, pp. 75-96.

Testi di indagine storica sulla Comédie-Française e i suoi attori

MADELEINE ET FRANCIS AMBRIÈRE, *Talma ou l'Histoire au Théâtre*, Paris, Editions de Fallois, 1999.

GASTON BONNEFONT, *La Comédie-Française: historique, statuts, biographies, notes et renseignements*, Paris, édition Monnier, 1884.

MICHELINE BOUDET, *Mademoiselle Mars, l'inimitable*, Paris, Académique Perrin, 1987.

SALOMÉ BROUSSKY, *La Comédie Française*, Paris, Le cavalier bleu, 2001.

ALFRED COPIN, *Talma et la Révolution: études dramatiques*, Paris, Editeurs Frinzine et Co., 1887.

AGNÉS COULAUD, *Le théâtre-français sous le consulat et l'empire*, Université de Paris IV - Sorbonne, 2004.

CHARLES-MARIE DES Granges, *Geoffroy et la critique dramatique sous le consulat et l'Empire*, Paris, Hachette, 1897.

VICTOR DU BLED, *Les comédiens français pendant la révolution et l'empire: premier partie*, in «Revue des Deux Mondes», vol. 122, no. 3, avril 1894, pp. 544-566.

VICTOR DU BLED, *Les comédiens français pendant la révolution et l'empire: deuxième partie*, in «Revue des Deux Mondes», vol. 124, no. 3, août 1894, pp. 618-649.

VICTOR DU BLED, *Les comédiens français pendant la révolution et l'empire: troisième partie*, in «Revue des Deux Mondes», vol. 126, no. 2, novembre 1894, pp. 401-435.

MARA FAZIO, *Francois Joseph Talma, Primo divo. Teatro e Storia fra Rivoluzione, Impero e Restaurazione*, Milano, Leonardo Arte, 1999.

HECTOR FLEISCHMANN, *Une maîtresse de Napoléon: d'après des documents nouveaux & des lettres inédites*, Paris, Albin Michel, 1908.

PIERRE FRANTZ, *Le siècle des romantismes hommage à Madeleine Ambrière*, in «Revue d'Histoire littéraire de la France», 116^e année, n. 1, 2016, pp. 35-42.

HUGUES GARNIER, *La Comédie-Française, une institution aux débuts tragiques*, in «France culture», agosto 2018, <<https://www.radiofrance.fr/franceculture/la-comedie-francaise-une-institution-aux-debuts-tragiques-1489055>>, ultima consultazione settembre 2022.

BOCQUET GUY, *Claude Alasseur, La Comédie-Française au XVIII^e siècle, étude économique*, in «Annales. Économies, Sociétés, Civilisations», 24^e année, n. 5, 1969, pp. 1231-1235.

ROSELYNE LAPLACE, *Mademoiselle George ou un demi-siècle de théâtre*, Paris, Fayard, 1987.

MARIE LAURENCE, *Inventer l'acteur; Émotions et spectacle dans l'Europe des Lumières*, Paris, Sorbonne Université presses, 2019.

JACQUES LORCEY, *La Comédie-Française*, Paris, Fermano Nathan, 1980.

HENRY LYONNET, *Talma et la révolution, par Alfred Copin*, Paris, Perrin, 1888.

MARIANGELA MAZZOCCHI DOGLIO, *François-Joseph Talma e la Rivoluzione francese: Aspirazioni e realizzazioni di un innovatore dello spettacolo* SIMONE MESSINA, LAURA RAMACIOTTI (a cura di), *Metamorfosi dei Lumi 8: L'età della storia*, Torino, Accademia University Press, 2016, <<https://books.openedition.org/aaccademia/2252?lang=en>>, ultima consultazione settembre 2022.

GEORGES MONGRÉDIEN, *Dictionnaire biographique des comédiens français du XVIIe siècle*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1961.

JACQUELINE RAZGONNIKOFF, *La Comédie-Française: le théâtre de la rue Richelieu de 1799 à nos jours*, Paris, Edition Artlys, 2013.

JACQUELINE RAZGONNIKOFF, *Les Théâtres nationaux à l'écoute de la vie du peuple: créations et réactions, d'une scène à l'autre (Théâtre de la Nation et Théâtre de la République)*, in «Studi Francesi», n. 169, 2013, p. 27-39.

CLAUDE REICHLER, DAWSON DEIDRE, *Talma as Néron in Britannicus, or, Putting a Monster to Good Use*, in «Yale French Studies», n. 76, 1989, pp. 127-145.

AUGUSTIN-THIERRY, *Mademoiselle George, maitresse d'Empereurs*, Paris, éditions Albin Michel, 1936.

AUGUSTIN-THIERRY, *Mademoiselle George: II: L'empire et la restauration* in «Revue Des Deux Mondes (1829-1971)», vol. 34, n. 4, 1936, pp. 836-861.

HÉLÈNE TIERCHANT, *Mademoiselle George, la tragédienne de Napoléon*, Paris, Auberon, 2008.

JEAN VALMY-BAYSSE, *Naissance et vie de la Comédie-Française, Histoire anecdotique et critique du théâtre français, 1402-1945*, Paris, Floury, 1954.

CHARLES-OTTO ZIESENISS, *Les "acteurs" de Malmaison*, in «Sur le Planches», Paris, Mars 1974, pp. 13-22.

Testi di indagine storica sul teatro al di fuori del territorio francese e durante le campagne militari:

IVANO BETTIN, *La volontà di riforma dei teatri milanesi durante il periodo napoleonico*, Milano, Università degli studi di Milano, 2010.

ANGELO BIANCHI, ANNAMARIA CASSETTA, *Napoleonic Milan; Laboratory of modernity and strategies of representation. Proceedings of Conference - Milan, 15-16 March 2021*, Pisa, ETS, 2022.

PAOLA BIANCHI, ANDREA MERLOTTI, *Andare per l'Italia di Napoleone*, Bologna, il Mulino, 2021.

PHILIPPE BOURDIN, *L'expédition d'Égypte, une entreprise des Lumières (1798-1801)*, Paris, publiés par l'Académie des sciences, 1999, pp. 193-196.

PHILIPPE BOURDIN, *Le théâtre français en Égypte (1798-1801): divertissement et acculturation en temps de campagne*, in «Dix-Huitième Siècle», n. 49, 2017, pp. 159-180.

MARIAGABRIELLA CAMBIAGHI, *I cartelloni drammatici del primo Ottocento italiano*, Milano, Guerini scientifica, 2014.

EVE FEUILLEBOIS-PIERUNEK, *Le théâtre dans le monde arabe*, in *Théâtres d'Asie et d'Orient : traditions, rencontres, métissages*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2012, pp. 1-41.

BENIAMINO GUTIERREZ, *Piazza della scala nella vita e nella storia*, Milano, Archetipografia, 1927.

JEAN-MARCEL HUMBERT, *Ancient Egypt on Stage from Bonaparte's Military Campaign up to the Present Time*, in «Journal of Ancient Egyptian Interconnection», vol. 8, 2018, pp. 26-48.

MICHEL KOVATCHÉVITCH, *Le sort des artistes français et russes en 1812 et le décret de Moscou*, Paris, éditions Mont-Louis Clermont-Ferrand, 1941.

GIANNI LONG, *La Scala, vita di un teatro*, Milano, Mondadori, 1982.

CLAIRE SIVITER, *Héros, sauveur, homme du peuple? La création et contestation des premiers masques théâtraux de Bonaparte sous le Directoire*, in «Revue italienne d'études françaises» vol. 11, 2021, pp.1-11.

PIETRO THEMELLY, *Il teatro patriottico tra rivoluzione e Impero*, Roma, Bulzoni, 1991.

ALVISE ZORZI, *Napoleone a Venezia*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2010.

Sitografia

<https://archives.var.fr>

Sito dedicato alla digitalizzazione dei documenti degli archivi del distretto di Var; ultima consultazione settembre 2022.

<https://www.napoleon-histoire.com>

Sito dedicato all'indagine storici del Consolato e del primo Impero con il supporto di documenti storici e digitalizzazione delle corrispondenze di Bonaparte; ultima consultazione dicembre 2022.

<https://www.napoleonica.org>

Sito della Fondation Napoléon dedicato alla digitalizzazione di documenti della biblioteca e ulteriori approfondimenti; ultima consultazione gennaio 2023.

<http://www.regietheatrale.com>

Sito dedicato alla divulgazione della storia del teatro; ultima consultazione ottobre 2022.

