



Dictionnaire des théâtres du monde

Italie (Le théâtre en)

La dualité fondamentale qui a toujours séparé le théâtre dramatique du théâtre comique trouve ses racines dans la scission que l'Église a déterminée entre les deux genres, permettant ainsi la poursuite d'une tradition qui, depuis l'Antiquité, a toujours lié une forme au sacré, l'autre au profane. Cette différenciation a travaillé l'ensemble de l'inspiration et des structures dramaturgiques, surtout dans certaines périodes où l'on sent que l'élaboration d'une dynamique théâtrale va de pair avec la liberté de mouvement et d'espace offerte par le pouvoir.

De l'église à la cour

Le drame liturgique, créé à partir d'un noyau social, développe les premières règles et définitions scéniques : le théâtre du Moyen Âge naît dans l'Église et associe bien vite à la représentation rituelle dramatique le ludus, qui entraîne dans son sillage tout l'héritage du théâtre païen, voire préhistorique, lié aux fêtes de fécondation de la terre. L'Église essaie d'enliser et de discipliner ces rites qui donnent parfois lieu à d'extravagantes cérémonies, comme la fête des Fous, dont le ton de liberté révolutionnaire et comique est condamné par la papauté. De la cassure qui en résulte naît le théâtre comique italien, dont les premiers auteurs-acteurs vont rejoindre les troupes des bouffons, des histrions et des jongleurs qui ont toujours été exclus de la dramaturgie liturgique. Les jongleurs, qui sont diseurs, acteurs, danseurs traversent l'Italie de la Sicile jusqu'en Provence, jouant leurs « contrastes » dont le plus beau fleuron est *Rosa fresca aulentissima* (Rose fraîche et parfumée) de Ciullo d'Alcamo (XIII^e siècle), magnifique exemple de réalisme dramatique.

Il n'existe pas encore de mise en scène, comme il n'y a pas non plus de scène ; on se sert des lieux de l'église, on joue autour de l'autel. La première implantation de scène a lieu en Ombrie dans les confréries et au sein même du franciscanisme, d'où naît une forme très pure qui va ouvrir à d'autres genres de représentations. Il s'agit de la lauda qui humanise l'idée du divin à travers ces personnages essentiels que sont Jésus et la Madone ; *La Complainte de la Madone* (*Pianto della Madonna*) de Jacopone da Todi (1236 ?-1306) est centrée, avec une parfaite intelligence théâtrale, sur le drame de la mère. Avec la lauda, c'est le moment de passage du lyrique au dramatique, du chant au dialogue : d'elle dérive la Sacra Rappresentazione – qui s'apparente aux mystères en France –, par un processus d'autonomie qui oublie les finalités des rites et s'adonne au plaisir du pur spectacle. La Sacra Rappresentazione réinvente, avec l'Ingegno, ses machines de jeu et devient vite, surtout en Toscane, la forme par excellence du spectacle populaire ; elle continue tout au long de la Renaissance et compte, parmi ses auteurs les plus connus, Pulci (1438-1488), Belcari (1410-1484) et Laurent le Magnifique.

Les multiples facettes de la Renaissance

Le théâtre dramatique s'éloigne petit à petit de l'église ou du parvis et s'abrite dans les cours de la Renaissance. En quittant son lieu d'élection, le drame se développe d'abord comme une imitation raffinée, littéraire encore plus que théâtrale, de modèles gréco-latins. Il faut attendre jusqu'à l'arrivée sur scène de la Favola d'Orfeo (Fable d'Orphée) de Poliziano (1454-1494) pour qu'un genre nouveau, la [pastorale](#), entreprenne, jusqu'à la fin du XVII^e siècle, sa longue carrière qui s'achève, en Italie, avec un autre chef-d'œuvre, l'*Aminta* du [Tasse](#). Le théâtre des cours de la Renaissance, à l'élaboration duquel participent souvent des artistes tels que Mantegna, Léonard, Raphaël, Andrea del Sarto, reprend surtout la grande tradition classique de la scène et, sous la conduite de la Poétique d'[Aristote](#), on refait Sophocle, Euripide ou Sénèque. Les dialogues splendides de Horace (*La Orazia*) de l'[Arétin](#) ou les textes anonymes de *Gli Ingannati* (Les Dupes) ou *La Venexiana* (La Vénitienne) sont les grands moments de cette époque ; Trissino, Rucellai, Speroni, [Giraldi Cinthio](#), Bibbiena et Piccolomini en sont les grands auteurs. [Plaute](#) et [Térence](#), de leur côté, inspirent la comédie

hédoniste, tandis que l'[Arioste](#), avec ses cinq comédies qui puisent dans l'anecdote contemporaine, fait revivre les anciennes figures de la comédie classique. Plus que des représentations, ce sont des divertissements qui se rattachent à la tradition des fêtes de carnaval, si importantes dans l'histoire du théâtre italien.

Deux grandes personnalités se détachent de ce riche tableau, où pourtant tout se noie dans le conformisme : d'une part [Machiavel](#), qui donne le chef-d'œuvre de la comédie burlesque avec *La Mandragore* (*La Mandragola*) où le monde complexe de la Renaissance est peint avec une âpreté impitoyable excluant toute forme de salut. L'autre, c'est le plus renommé des dramaturges dialectaux, Angelo Beolcode Padoue, plus connu sous le nom de [Ruzzante](#) : l'ampleur de son lyrisme lui permet de s'inventer une langue et un tissu comique tout à fait particuliers dans l'histoire théâtrale de cette époque.

Le triomphe de la machinerie

L'avènement de la Contre-Réforme marque de tout son poids la vitalité dramatique des auteurs suivants qui héritent de la sensualité du théâtre de la Renaissance, troublée d'ailleurs par l'idée du péché qui donne souvent lieu à un moralisme très affecté. L'éloquence rhétoricienne imprègne tous les textes et cache une fuite dans l'irréel qui se pare de décors fastueux, aux contrastes violents. C'est l'époque du grandiose baignant dans la moire du sentimental, de la scénographie baroque non soutenue pourtant par les grands textes que le théâtre espagnol produit à ce même moment. Toute la recherche théâtrale semble centrée sur l'invention de mécanismes assurant la mise en scène de « prodiges » sans autre vitalité que celle de leur étonnante puissance. C'est ici qu'il faut chercher la véritable curiosité théâtrale, où l'invention prend résolument la place d'une vérité introuvable ou insaisissable. Dans ce climat, le hasard fait que *Boniface et le pédant* (*Le Candelajo*), caricature violente de l'hypocrisie de l'époque, qui ouvrit les portes à la modernité, ait été écrite par [Giordano Bruno](#), brûlé vif sur les bûchers contre-réformistes.

La commedia dell'arte

C'est par l'affaiblissement de la comédie littéraire que s'affirme, entre 1550 et 1600, la [commedia dell'arte](#). Les comiques professionnels, de métier (dell'arte), qui animent cette forme sont les héritiers en ligne directe des saltimbanques et des jongleurs. Ceux-ci, bannis une fois pour toutes des églises et des cours, toujours à la lisière entre le licite et l'interdit, avaient su donner vie à des jeux d'acteurs particulièrement bien réglés, animant aussi les fêtes du carnaval. Ce qui les distingue d'emblée est l'usage du masque, symbolisant le côté animal et démoniaque de ces acteurs reniés par tous les pouvoirs à cause de leurs paroles et de leurs gestes trop fortement chargés des signes de la révolte. Les autres atouts du succès des acteurs de la commedia dell'arte tenaient au fait que les femmes, jusqu'alors interdites sur scène, y jouaient ; et au fait qu'ils ne travaillaient jamais sur des textes écrits, mais à partir de [canevas](#). La commedia dell'arte affirme ainsi l'autonomie de l'acteur face au texte : certains acteurs sont si excellents dans cette lutte acharnée entre masque et texte qu'ils imposent parfois leur nom au masque. Au moment où ce genre théâtral est au comble de sa splendeur, les plus grandes compagnies de l'Art, les Gelosi, les Uniti, les Fedeli, se répandent partout en Europe, contribuant à la naissance des théâtres nationaux, comme à Paris, où la [Comédie-Italienne](#) est la pierre de touche essentielle de la naissance de la [Comédie-Française](#). Passé cette vague de splendeur qui dura plus d'un siècle, la commedia dell'arte s'épuise lentement dans la répétition des mêmes schémas et des mêmes formes, jusqu'au moment où [Goldoni](#) s'en empare en les retravaillant de l'extérieur. Un autre des mérites de la commedia dell'arte est d'avoir changé les caractéristiques du public, même si la dichotomie de départ entre public plébéien et public aristocratique se poursuivra longtemps. Il est vrai que les valeurs professées par les comédiens de l'Art élargissaient, d'un côté comme de l'autre, points de vue et points de mire d'un art dans lequel ils savaient maîtriser parfaitement la science des dosages, en mélangeant les genres. Il faudra cependant attendre l'opéra et le triomphe indiscuté de la bourgeoisie pour prétendre à un public qui, dans son ensemble le plus large, accédant à la modernité, a gardé jusqu'à nos jours les mêmes particularités de goût et de réception.

Les tentations du mélodrame

Quant à la tragédie, l'esprit de la Contre-Réforme continue à donner des résultats tout à fait médiocres, si l'on exclut *Judith* (*Giuditta*) de Francesco Della Valle et *Mérope* de Maffei (1675-1755). Les molles voluptés du mélodrame italien triomphent, permettant à un public désabusé de la vie mais assoiffé de mondanités de recréer au théâtre ses propres salons : c'est le perfectionnement du

théâtre à l'italienne, avec ses loges pourpres et son parterre qui délimite les classes sociales et détermine cette distance définitive entre les spectateurs et la scène. C'est là l'invention majeure des architectes italiens, tant cette disposition scénique sera suivie jusqu'à nos jours [voir Architecture du théâtre à l'italienne]. Interprétant le côté délicieusement languissant du mélodrame, [Metastasio](#) a la juste sensibilité poétique et musicale qui en fait un très grand librettiste. Mais on sent déjà avec lui qu'en Italie, comme ailleurs, une nouvelle classe sociale, la bourgeoisie, aimerait se voir représentée, aimerait être dite et interprétée.

La comédie et la tragédie restaurées

Une véritable réforme du théâtre, à partir de 1747, est réalisée par Goldoni qui refuse, d'une part, le maniérisme du théâtre versifié, et, de l'autre, la vulgarité dans laquelle est déchu le *commedia dell'arte*. Il choisit une forme théâtrale en prose reflétant le naturel des mœurs et des problèmes de la vie. Sa référence idéologique est celle des idéaux démocratiques et bourgeois, à travers une critique systématique de la noblesse dont il souligne l'inefficacité politique et morale. Le menu peuple est hissé au rang de véritable protagoniste de toute action scénique, par les innombrables types qu'il sait y dessiner, vivifiant en eux, par sa veine poétique, l'héritage de la *commedia dell'arte* ; avec lui, la finesse psychologique s'installe au théâtre avec le réseau de ses trames infinies.

La tragédie trouve, elle aussi, à la fin de ce siècle, l'auteur qui lui ôte toute rhétorique : autant le théâtre goldonien est loin de la fatalité, autant celui de [Alfieri](#) en fait son fer de lance, aiguïsant les oppositions irréductibles dont il nourrit son inspiration, tout en acceptant les structures classiques. La puissance scénique d'Alfieri tient à son style ramassé, qui puise souvent à l'irrationnel et met pleinement en valeur la force impétueuse du jeu de l'acteur, évoquant déjà la trempe des acteurs romantiques dont foisonnera l'Italie. Cette puissance en fait un poète qui a lié son sort personnel à celui de tout un peuple. Joué en Italie par chaque génération *Saül*, *Oreste* ou *Philippe* (*Filippo*) sont autant de tragédies qui ont ému de grands acteurs et de grands metteurs en scène, tels [Visconti](#) ou Costa.

Un XIXe siècle sans éclat

Si Alfieri jette les prémices d'un théâtre romantique, suivi dans cet élan par Ugo Foscolo (1778-1827) avec *Thyeste* (*Tieste*), *Ajax* (*Aiace*), *Ricciarda*, il faut attendre jusqu'à [Manzoni](#) pour qu'une nouvelle culture théâtrale, plus historique et immanente, moins idéalisante, parvienne à exprimer le tragique en cassant les limites des unités aristotéliennes. Avec *Adelchi* et *Le Comte de Carmagnola* (*Il Conte di Carmagnola*) ce n'est plus la lutte entre deux antagonismes qui occupe le premier plan, mais les mécanismes mêmes de la lutte qui permettent de développer une vision métaphysique peut-être, mais d'où ressortent les interdépendances secrètes entre les oppositions, et où le mal, par exemple, conduit à de nouvelles formes du bien. La méditation manzonienne ne donne pourtant pas l'exemple pour changer une scène qui, tout au long du XIXe siècle, est incapable d'offrir une production intéressante à un public qui adore le style des grands drames larmoyants, comme *Francesca da Rimini* de Silvio Pellico (1789-1854), *Arnaldo da Brescia* de Niccolini (1782-1861), joués en même temps que Shakespeare, [Goethe](#) et [Schiller](#).

Le XIXe siècle s'achève avec *Come le foglie* (*Comme les feuilles*) de Giacosa (1847-1906), mélancolique représentation d'un monde qui finit et où l'on pourrait sentir comme un écho indirect du Théâtre-Libre d'Antoine, en tournée en Italie à cette époque. Il y a peut-être plus de cohérence dans des œuvres d'inspiration dialectale dont la première racine est l'approche du « vrai » naturaliste et petit-bourgeois : c'est le cas de Beserzio dans le Piémont avec *Le Miserie 'd moussù Travet* (*Les Misères de monsieur Travet*) de Bertolazzi (1870-1916) à Milan avec *El Nost Milan* (*Notre Milan*), repropoé par [Strehler](#), Simoni (1875-1952) à Venise et la sicilianité avec Martoglio (1870-1921), Capuana (1839-1915), et surtout [Verga](#), auteur de deux petits chefs-d'œuvre, *Cavalleria rusticana* et *La Lupa* (*La Louve*). C'est le moment du vérisme, dans lequel Naples a donné les meilleures productions, soit les plus mélodieuses avec Di Giacomo (1860-1934), soit les plus drôles, avec Pasquale Petito (1823-1901) et Scarpetta (1853-1925) : ces deux derniers, reprenant la pochade et le vaudeville français, renouvellent la tradition napolitaine de la *commedia dell'arte* (avec la réinvention de Pulcinella), et fondent de grandes compagnies familiales.

Une nouvelle grande époque : Pirandello

Les premières années du XXe siècle voient la rencontre de [D'Annunzio](#) et de la [Duse](#), avec des drames où se nouent les conflits entre la chair et l'esprit, résolus dans le triomphe de l'héroïsme contre la sensualité. *La Ville morte* (*La Città morta*), *La Joconde* (*La Gioconda*), *Phèdre* (*Fedra*), *La Fille de Jorio* (*La Figlia di Iorio*) portent le poids du nationalisme, de l'irrationnel et de la violence dont

l'auteur ne sut jamais se défaire, créant un héros angoissé, clé de voûte du théâtre moderne. Et en ces premières années 1900 a lieu, à Florence, la rencontre artistique entre [Ibsen](#), [Craig](#) et Eleonora Duse, rencontre qui marque la reconnaissance du théâtre étranger : grâce à de grands acteurs comme Ermete Zacconi (1857-1948), [Ruggeri](#) ou Emma Gramatica (1875-1965) les noms de [Stanislawski](#), [Meyerhold](#), [Piscator](#), Copeau et [Shaw](#) inspireront les artistes italiens.

C'est aussi l'entrée en scène de Sem Benelli (1877-1949) avec *Le Dîner des dupes* (*La Cena delle beffe*), et, dès 1917, du plus grand des dramaturges de l'époque, Luigi Pirandello. Sa thématique est celle de l'individu fissuré par la crise des valeurs bourgeoises, jusqu'à la perte de l'identité du sujet, à laquelle l'auteur oppose un nihilisme sarcastique. Mais la grandeur des solutions dramatiques de Pirandello tient à ses coups de théâtre nourris d'une ironie poignante et douloureuse, à l'invention de personnages, simples mécanismes d'une réalité qui n'est autre qu'un lieu commun qui les dépasse et leur échappe. À l'opposé du héros de D'Annunzio, l'individu sans visage, déshérité et souffrant de Pirandello est comparable aux foules souterraines de Dostoïevski, aux personnages de Kafka, aux anti-héros de [Beckett](#). Cette même thématique nourrit aussi, de manière plus grotesque, la dramaturgie de [Rosso di San Secondo](#) et de [Betti](#).

L'après-guerre

L'après-guerre reprend les pièces étrangères interdites de scène par le régime fasciste. L'Italie reconstruit surtout un patrimoine théâtral perdu, et l'État confie aux Teatri Stabili la tâche de la réorganisation générale qui aboutit à la constitution modèle du [Piccolo](#) de Milan géré artistiquement et administrativement par Strehler et Paolo Grassi. À travers la représentation des classiques et des modernes commence à s'affirmer un théâtre de la mise en scène qui fait ressortir l'importance des moindres détails de chaque texte de scène. C'est une énième affirmation du théâtre bourgeois, même quand il s'engage dans la représentation de [Brecht](#), en un moment particulier de transformation économique et sociale où le metteur en scène, nouveau *deus ex machina*, est surévalué, souvent aux dépens de l'acteur ; la culture théâtrale devient un produit soumis à des règles de marché et de concurrence, à travers lesquelles elle essaie d'attirer un public toujours plus composite. La crise du théâtre s'installe : on lui donne toutes les explications possibles, et d'abord celle du manque de grands auteurs ; les noms de [Visconti](#), de [Squarzina](#) ou d'Ivo Chiesa (né en 1920) chez les professionnels de l'art dramatique, ou ceux d'auteurs comme Bompiani (né en 1898), [Fabbri](#), [Buzzati](#), Patroni-Griffi (né en 1921), renforcent cette situation de travail fervent, sans parvenir pour autant à l'accomplissement d'une révolution théâtrale. La crise d'inspiration guette aussi les compagnies privées, sauf celles spécialisées dans le répertoire d'un auteur-acteur, comme par exemple [De Filippo](#), qui sait redonner vie à un grand masque personnel.

Le congrès d'Ivrée en 1964 semble pouvoir résoudre cette situation précaire en redessinant, peut-être un peu machinalement, les lignes d'une nouvelle théâtralité, où, à côté des grandes tendances déjà existantes, fleurissent de nouveaux groupes, de nouveaux acteurs, de nouveaux facteurs théâtraux. Quelques grands noms surgissent : [Bene](#), [Fo](#) et [Ronconi](#) qui, à eux seuls, drainent un public très hétérogène, essentiellement constitué par la bourgeoisie et ses enfants, proches ou lointains. C'est la triade du temps actuel qui répercute aujourd'hui encore la cassure originelle du théâtre italien. D'une part les solutions de mise en scène de Ronconi – avec *Roland furieux* (*Orlando Furioso*), *l'Orestie* (*Orestide*), *La Servante amoureuse* (*La Serva amorosa*) – s'inscrivent dans la grande tradition classique italienne, malgré un effort important d'innovation dans l'interprétation des textes. Quant aux deux autres, auteurs-acteurs, véritables bêtes de scène, ils ont su reconceptualiser le théâtre chacun à sa manière et de façon toujours originale. Et si Fo joue avec bonheur un registre décidément profane – avec *Mystère Bouffe* (*Mistero Buffo*), *Le Tigre et autres histoires* (*Storie della tigre*) –, Carmelo Bene a su redonner à la scène – avec *Notre-Dame des Turcs* (*Nostra Signora dei Turchi*), *S.A.D.E.*, *Macbeth*, *Hommelette for Hamlet* – une dimension plastique et critique nouvelle où triomphe le dionysiaque le plus rigoureux qui soit.

La situation actuelle du théâtre en Italie est difficile. La coalition de centre gauche est tiraillée entre plusieurs tendances dont aucune n'a de rapport avec les exigences artistiques : théâtre de type télécréation pour Berlusconi, théâtre fédéral (décentralisé) pour la Ligue du Nord (on voit quelles en sont les conséquences avec les déboires du Piccolo Teatro), tendances néofascistes visant à l'épuration du monde théâtral. Les subventions sont saupoudrées, accordées indifféremment au théâtre public ou au théâtre privé en fonction des tournées effectuées en régions et du nombre de représentations.

Entre deux siècles : une belle époque égarée

Les effets du désengagement des institutions publiques ne tardent pas à se faire sentir et réduisent les Stabili à un circuit de diffusion. Cette crise provoque celle de la mise en scène. La mort de [Strehler](#) en 1997 clôt la légende du Piccolo qui n'est plus le lieu fédérateur du théâtre italien. L'activité de

Ronconi, son successeur, est marquée par des projets qui dépassent les limites du répertoire : l'adaptation d'œuvres romanesques comme *Quel pasticciaccio brutto de via Merulana* (L'Affreux pastis de la rue des Merles) de **Gadda** et *Lolita* de Nabokov, et des machineries théâtrales démesurées comme *Infinites* (2002), d'après le mathématicien J. D. Barrow.

Les metteurs en scène ont des positions différentes quant à cette situation : certains restent à l'intérieur des Stabili, comme **Castri**, qui poursuit son dessein de décomposition psychologique des classiques modernes (notamment **Ibsen** et **Strindberg**) et Mario Martone (né en 1959), qui après une tentative réformatrice au théâtre de Rome – qui échoua pour des raisons politiques en 2000 – contribue à la naissance d'un nouveau théâtre public à Naples (le Nuovoteatronuovo). Ses mises en scène sont très diverses, de la tragédie grecque (*Œdipe roi* en 2000) à la première réalisation d'une œuvre posthume de R. Viviani, auteur napolitain longtemps oublié, *I dieci comandamenti* (Les Dix Commandements), en 1999. D'autres metteurs en scène fondent leurs propres compagnies mais restent toujours proches des Stabili : Federico Tiezzi (né en 1951) – qui met en scène des œuvres littéraires (*Comment c'est* de **Beckett**, en 1987) et des contemporains comme G. Testori (1923-1993), l'un des plus grands auteurs italiens de l'après-guerre. Giorgio Barberio Corsetti (né en 1951), auteur d'un cycle kafkaïen (de *Descriptions d'un combat* en 1985 au *Procès* en 1998), est aussi parmi les premiers expérimentateurs des nouvelles technologies : il crée avec Studio Azzurro, ensemble d'artistes visuels, *La camera astratta* (La Chambre abstraite, 1987), puis dans *Le metamorfosi* (Les Métamorphoses, d'après Ovide, 2002), il expérimente une forme spectaculaire à narration multiforme, avec un parallèle déconcertant entre la mort d'Orphée (déchiqueté par les Bacchantes) et celle, violente, de Pasolini.

Vitalité des compagnies privées

Les propositions les plus significatives de la période naissent donc en dehors des théâtres publics, grâce à un système renouvelé de compagnies. À l'exiguïté des moyens s'oppose une diversification des propositions qui, ne se limitant pas au couple texte-metteur en scène, produisent des formes nouvelles. Des groupes voués à la recherche, avec une forte empreinte collective, se forment : la Società Raffaello Sanzio de la famille **Castellucci**, fondé en 1981 – le plus célèbre, notamment à l'étranger – qui place le travail visuel et les corps au centre de la perception de l'événement scénique, et crée une forme inattendue de genèse théâtrale (notamment dans le cycle de la *Tragedia endogonidia*) en s'affranchissant de toute subordination à l'écriture. Le Teatro valdoca, fondé en 1983, conçoit sa recherche autour de la parole poétique et recourt à des chansonniers, danseurs et acrobates dans des spectacles comme *Ruvido umano* (Humain rugueux) de 1986 et *Predica ai pesci* (Prêche aux poissons) de 2001, ce qui donne lieu à un théâtre baroque et radical. Motus propose un théâtre hypertechnologique, très proche des vidéo-installations et de la performance. Au Teatro del lemming, la recherche est caractérisée par l'implication sensorielle des spectateurs dans l'événement théâtral : *Œdipe* (pour un seul spectateur) de 1997 et *Amour et Psyché* (fable pour deux spectateurs) de 1999. Un seul élément semble commun aux travaux de ces ensembles : le recours à des pratiques provenant de tous les arts, qui donne lieu à un savoir-faire fondé sur le plurilinguisme.

L'ancrage aux « métiers » du théâtre est au contraire la base du travail des compagnies fondées par des comédiens de valeur : tel Toni Servillo (né en 1959), qui procède en 2002 à un travail d'exploration de la dramaturgie napolitaine de De Filippo, avec *Sabato, domenica e lunedì* (*Samedi, dimanche et lundi*) ; tel E. Moscato avec *Rasoi* (Rasoirs) en 1991 ; tel encore Carlo Cecchi (né en 1939), concepteur d'une œuvre théâtrale marquée par son jeu d'acteur (accidenté et éminent à la fois) et qui, en tant que metteur en scène-chef de troupe, organise la fausseté de la représentation autour de la vérité scénique née de l'équilibre délicat des rapports entre comédiens. Pour suivre ce dessein, Cecchi recourt surtout aux classiques, réalisant des spectacles cultivés et populaires à la fois : de nombreuses pièces de Molière, *Léonce et Lena* de Büchner (1993), *Fin de partie* de **Beckett** (1995) et *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare (1997).

Ce modèle type du chef de troupe perd au début du XXI^e siècle ses représentants révolutionnaires : **Bene**, qui achève son parcours aussi puissamment qu'il l'avait commencé, par un énième *Pinocchio* en 1998 et par *In-vulnérabilité d'Achille* (d'après Stace, Kleist, Homère) en 2000 ; Leo De Bernardinis (né en 1940) qui a consacré sa vie à la recherche la plus hardie, tout en récupérant les formes les plus sublimes de la tradition : **Totò** (génie « désarticulé » du varietà), dans *Totò principe di Danimarca* (Totò prince de Danemark) de 1990, mais aussi **Pirandello**, avec un légendaire *I Giganti della montagna* (*Les Géants de la montagne*, 1994), jusqu'à son dernier spectacle (avant l'accident de 2001 qui a interrompu sa carrière), *Past Eve and Adam's*, en 2000, magnifique solo-concert où se trouvent réunis Hamlet, Œdipe, Ulysse, le masque et la technologie.

Parmi les plus jeunes compagnies : celle de **Pippo Delbono** (né en 1959) se fait connaître en 1997 avec *Barboni* (Clochards) et crée, grâce à la rencontre avec des « anormaux » qui intègrent la compagnie, un répertoire où la maladie s'expose en dehors des rhétoriques traditionnelles (*Guerra* en 1998, *Esodo*

en 2000 et *Urlo* (Le Cri) en 2004) ; celle d'Emma Dante (née en 1967) obtient un succès unanime avec *M'Palermu* (Dans Palerme, 2001), où sont évoquées les splendeurs et les misères de la ville. Avec *Carnezzzeria* (Boucherie, 2002) et *Vita mia* (Ma vie, 2004), elle compose un répertoire permanent en dialecte.

Quelques fortes individualités

À côté de ces expériences collectives, le théâtre italien présente aussi des réalisations individuelles. Une fois de plus la réélaboration d'une tradition est à la base d'un nouveau genre, le « théâtre de narration », qui trouve d'illustres précurseurs chez les conteurs anciens. Dans cette forme spectaculaire, la parole, en dehors de toute représentation, est le seul protagoniste. Parmi ces « cont-acteurs » Marco Paolini (né en 1956), avec son théâtre « civil », construit ses narrations comme des réquisitoires : ainsi *Canto per Ustica* (Chant pour Ustica, 2000). Ascanio Celestini (né en 1972) devient, par la force évocatrice de ses narrations, le témoin des gens dont il recueille les récits, matière première de ses spectacles faits de microhistoires personnelles où toute thématique abordée a un caractère d'urgence. Parmi ses spectacles : *Fabbrica* (Usine, 2004) et *Scemo di guerra* (Idiot de guerre, 2004).

D'autres individualités d'importance sont représentées par Moni Ovadia (né en 1946), inventeur d'un cabaret yiddish à l'humour irrésistible, comme dans *Oylem Goylem* (Le monde est idiot), et Antonio Rezza (né en 1965), auteur autarcique qui, seul en scène mais aidé pour ses créations par Flavia Mastrella, enfante, par des mutations plastiques, des personnages féroces et des paradoxes multiples. Parmi ses spectacles : *Pitecus* (1995) et *Io* (1998).

Vers un nouveau répertoire

Hormis ces formes diverses, le théâtre italien cherche à construire aussi un nouveau répertoire dramaturgique, dont l'absence a été à plusieurs reprises évoquée par les metteurs en scène comme l'un des symptômes d'une crise endémique. Cette problématique ancienne est complexe et renvoie à l'absence d'un niveau standard de l'italien « parlé ». De ce fait on constate le repli sur la langue abstraite de traductions adaptées à une diction postiche, qui domine depuis toujours la prose italienne. Le prix Nobel remis à [Dario Fo](#) en 1997, d'ailleurs, ne célèbre pas l'importance de l'écriture théâtrale italienne mais concerne essentiellement l'activité civile de Fo, qui, comme on le lit dans les motivations du jury de Stockholm, « dans la tradition des bouffons du Moyen Âge fustige le pouvoir et réhabilite la dignité des humiliés ».

Le recours à une langue minimaliste, réduite à des vocables présumés quotidiens ou générationnels, et aux dialectes – pourtant en extinction – engendre de nouveaux codes, mais la pauvreté des ressources et l'absence d'une politique culturelle durable ne permettent pas de soutenir un répertoire contemporain. Des initiatives diverses naissent alors pour la diffusion de nouveaux textes. Il s'agit essentiellement de prix qui délivrent des aides financières permettant la création de l'œuvre primée. Ce système, s'il réduit, d'un côté, l'écriture théâtrale à la partialité du concours a, de l'autre, le mérite d'avoir découvert un auteur inattendu comme Antonio Tarantino (né en 1938), peintre, inventeur d'une langue délibérément commune (faite de grossièretés et de dialectes mal appris), révélé en 1994 avec *Stabat Mater* et *Il Vangelo secondo Giovanni* (*La Passion selon Jean*), à quoi s'ajoutent *Il vespro della beata vergine* (Les Vêpres de la Vierge bienheureuse, 1995) et *Lustrini* (*Paillettes*, 1997). Ces pièces composent un cycle, *Quattro atti profani* (Quatre Actes profanes) où la pulsion intenable de la profération efface toute possibilité de réflexion, dans des récits de catastrophes particulières qui rejoignent, par leur intensité, les mythologies chrétiennes évoquées par rapprochement onomastique. Toujours grâce à un concours a été découvert Fausto Paravidino (né en 1976), qui, avec des textes comme *Due fratelli* (Deux Frères, 2000) et *Genova '01* brosse le tableau d'une génération où les situations et les langages reflètent une réalité historique parfois dramatique (comme lors du G8 à Gênes en 2001).

Les auteurs de cette période sont très souvent acteurs et metteurs en scène de leurs propres pièces, ce qui réduit l'écart entre la parole littéraire et la parole scénique. C'est le cas d'Enzo Moscato (né en 1947), auteur et acteur de nombreux textes audacieux, lyriques, d'une langue nourrie de contaminations et parcourue par une poésie qui n'explique jamais rien de ce qu'elle évoque. *Pièce Noire* (1984), *Partitura* (Partition, 1988) *Mal-d'-Hamlet* (reconfiguration radicale d'Hamlet, 1994) *Recidiva* (Récidive, 1995) composent une œuvre en gestation perpétuelle. À la même école napolitaine appartient Annibale Ruccello (1956-1986), auteur de textes restituant le désarroi de personnages marginaux, comme le travesti de *Le cinque rose di Jennifer* (Les Cinq Roses de Jennifer, 1980), et la protagoniste de *Ferdinando* (1985), son œuvre majeure, qui refuse l'unité de l'Italie et la vulgarité d'une culture – et donc aussi d'une langue – nationale corruptrice. Le dialecte est aussi une composante fondamentale du théâtre de Spiro Scimone (né en 1964), auteur de pièces à l'ambiance

étouffante, où l'enfermement des personnages reflète la précarité du monde extérieur : *Nunzio* (1994) et *Bar* (1997).

Fragilité du présent

Un regard d'ensemble sur l'actualité du théâtre italien est difficile, les contradictions des époques précédentes se répercutant sur un présent fragile. Cependant on assiste à un désir authentique de théâtre, confirmé par les données sur l'affluence du public (en croissance continue selon les chiffres officiels) ainsi que par le nombre de jeunes qui s'intéressent à cet art. Une belle époque est peut-être caractérisée par l'ouverture de nouvelles voies ; cependant la capacité pratiquement nulle de réaliser les nouvelles propositions – qui restent donc dans l'impasse d'une professionnalisation impossible – provoque une dispersion des énergies. L'immobilité des politiques culturelles, le conformisme de toute une société et la faiblesse de ceux qui, parmi les gens de théâtre, ont acquis le droit à l'existence en acceptant l'endogamie du pouvoir administratif, semblent l'emporter sur une matière mouvante, magmatique, qui pourrait se refroidir rapidement.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- Histoire du théâtre italien... par Louis Riccoboni , Paris : H.-D. Chaubert, 1728-1731
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34002086z>
- Storia del teatro drammatico , Silvio D'Amico ; ed. ridotta a cura di Alessandro D'Amico con un aggiornamento di Raul Radice, Roma : Bulzoni, 1982
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb37528217t>
- Le Origini del teatro italiano , Paolo Toschi,..., Torino : Einaudi, 1955
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31482597x>
- Teatro e spettacolo nel secondo Novecento , Paolo Puppa, RomaBari : Laterza, 2003
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39169119w>
- Avanguardie e utopie del teatro , il Novecento, dir. da Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, Torino : G. Einaudi, 2001
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb38856914h>

Rédacteur(s)

[J.-P. MANGANARO](#) [A. PAVIA](#)

Éditions Bordas, 2008

Classement

Cet article relève de la spécialité [Europe du Sud et Amérique latine](#)
Zone(s) géographique(s) : Italie

Voir aussi

Citations pertinentes de cet article dans le dictionnaire : Ciullo d'Alcamo Rosa fresca aulentissima Jacopone da Todi Pulci Belcari Laurent le Magnifique Pianto della Madonna Tasse (le) Sophocle Euripide Sénèque Arétin (l') Plaute Térence Arioste (l') Aristote Poliziano pastorale Trissino (G.) Rucellai (G.) Speroni (S.) Cinthio (G.) Bibbiena (B.) Piccolomini (A.) Favola d'Orfeo Aminta Orazia (la) Gli Ingannati Venexiana (la) Machiavel (N.) Ruzzante Beolco (A.) Mandragola (la) Bruno (G.) Candelayo (le) Goldoni (C.) canevas Metastasio (P.) Della Valle (F.) Maffei (S.) Giuditta Mérope Alfieri (V.) Visconti (L.) Costa Saül Oreste Filippo Manzoni (A.) Shakespeare (W.) Goethe (J.W.) Schiller (F.) Foscolo (U.) Pellico (S.) Niccolini Tieste Aiace Ricciarda Adelchi Conte di Carmagnola (il) Francesca da Rimini Arnaldo da Brescia Antoine (A.) Strehler (G.) Verga (G.) Giacosa Beserzio Bertolazzi Simoni Martoglio Capuana Di Giacomo Petito (P.) Scarpetta (E.) Come le foglie Miserie 'd moussù Travet (le) Nost Milan (el) Cavalleria rusticana Lupa (la) D'Annunzio (G.) Duse (E.) Ibsen (H.) Craig (E.G.) Ruggeri (R.) Stanislavski (C.) Copeau (J.) Shaw (G. B.) Zacconi (E.) Gramatica (E.) Meyerhold (V.) Piscator (E.) Città morta (la) Gioconda (la) Fedra Figlia di Iorio (la) Betti (U.) Beckett (S.) Benelli (S.) Pirandello (L.) Dostoïevski (F.) Kafka (F.) Rosso di San Secondo (P.) Cena delle beffe (la) Squarzina (L.) Fabbri (D.) Buzzati (D.) Grassi (P.) Chiesa (I.) Bompiani (V.) Patroni-Griffi

Bene (C.) Fo (D.) Ronconi (L.) Orlando furioso Orestiadè Serva amorosa (la) Mistero Buffo
Storia della tigre Nostra Signora dei Turchi S.A.D.E. Macbeth Hommelette for Hamlet Gadda
(C.E.) Quer pasticciaccio brutto de via Merulana Lolita Infinities Castri (M.) Martone (M.)
Viviani (R.) Testori (G.) Corsetti (G.B.) Tiezzi (F.) Œdipe roi Dieci comandamenti (i) Comment
c'est Descriptions d'un combat Procès (le) [Kafka] camera astratta (la) metamorfosi (le)
Castelluci (R.) Tragedia endogonidia Ruvido Umano Predica ai pesci Amour et Psyché Servillo
(T.) De Filippo (E.) Moscato (E.) Cecchi (C.) Samedi, Dimanche et Lundi Rasoi Léonce et Léna
Fin de partie Songe d'une nuit d'été (le) De Berardinis (L.) Totò Pinocchio In-vulnérabilité
d'Achille Totò principe di Danimarca Géants de la montagne (les) Past Eve and Adam's Delbono
(P.) Dante (E.) Cri (le) Barboni Guerra Esodo M'Palermu Carnezzaria Ma vie Celestini (A.)
Paolini (M.) Canto per Ustica Fabbrica Scemo di guerra Ovadia (M.) Rezza (A.) Mastrella (F.)
Oylem Goylem Pitecus Io Tarantino (A.) Paravidino (F.) Stabat Mater Passion selon Jean (la)
Vespro della beata vergine (il) Lustrini Due fratelli Genova Ruccello (A.) Scimone (S.) Pièce
Noire Partitura Mal-d'-Hamlet Recidiva cinque rose di Jennifer (le) Nunzio Bar

Article à retrouver sur : <https://dictionnaire.artcena.fr/articles/lexique-italie>