

## La dramaturgie italienne de la fin du siècle

Siro Ferrone

---

Number 59, 1991

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27515ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

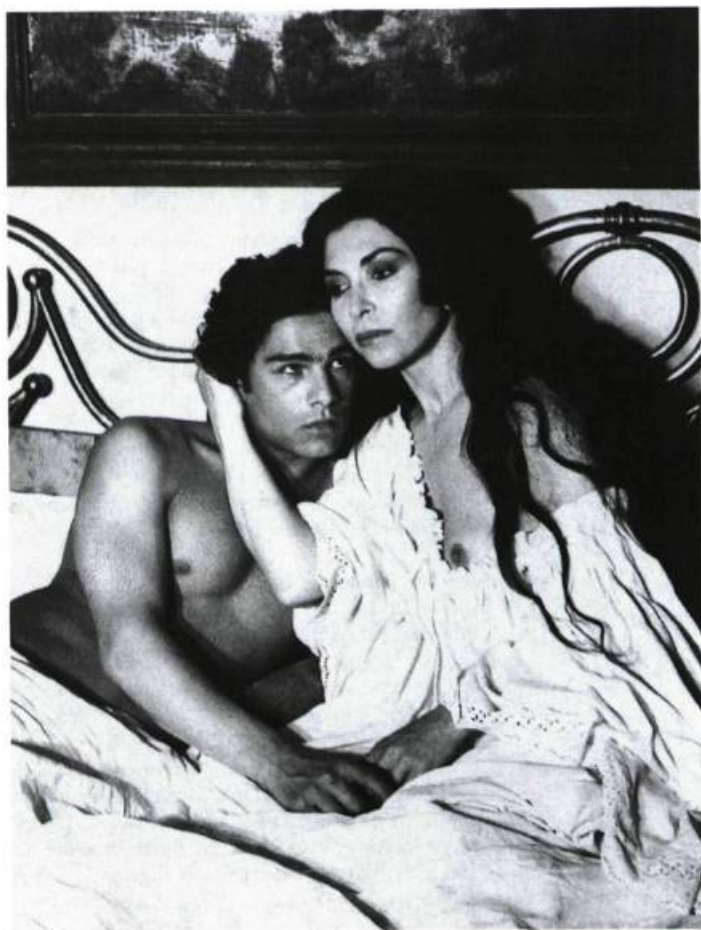
1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Ferrone, S. (1991). La dramaturgie italienne de la fin du siècle. *Jeu*, (59), 94–101.



italie

## la dramaturgie italienne de la fin du siècle

*Ferdinando, uomo d'amore,*  
film réalisé par Memè  
Perlini, d'après la pièce  
d'Annibale Ruccello.  
*Ferdinando.* Photo :  
Angelo Frontoni.

La première scène du dernier acte de la dramaturgie italienne de la fin du siècle se déroule à Venise, au début des années quatre-vingt. Deux vieux critiques, l'un gros et l'autre maigre, échangent leurs opinions, puis le gros dit : « Cette année nous devons appuyer Monsieur X. » L'autre secoue un peu la tête, les deux regardent en l'air, cherchent leurs mots, baissent la voix. Le maigre s'excite un peu, rougit, se met en colère, raille. Le gros, plus calme, regarde le bout de ses chaussures, attend, sourit, soupire, met la main sur le bras de l'autre, le rassure. Le gros finit par convaincre le maigre. Et, de fait, ce fut l'année de la consécration, autant dans les journaux que par l'attribution de prix, de Monsieur X. L'année suivante, dans un autre hôtel, à l'occasion de la remise d'un autre prix, le maigre aura cherché à se faire redonner par le gros l'approbation qu'il lui avait concédée l'année précédente, et ensemble ils auront cherché un autre « Monsieur » : Monsieur Napolitain, Monsieur Gay, Monsieur La Sicile, Madame Socialos, etc. Et pourtant il faut reconnaître que les critiques de théâtre italiens, ceci dit sans ironie, comptent parmi les mieux préparés du monde, et leurs choix, même s'ils semblent un peu laissés au hasard, entre un congrès dans une ville thermale et un festival d'été, sont souvent intelligents. Ils sont, à tout le moins, faits selon leur conscience. Par chance, les critiques ne se mettent pas tous d'accord et, en Italie, il existe de nombreuses occasions, de nombreux postes, de nombreux prix, de sorte qu'on peut célébrer autant de Messieurs différents.

L'autorité des critiques est d'autant plus forte qu'est peu significatif le contrôle exercé par le public. En fait, il n'y a plus que les acteurs dans notre péninsule qui soient assez suivis pour pouvoir assurer, par leur seule présence, dans les cas les plus célèbres (Vittorio Gassman, Dario Fo, Roberto Benigni, Carmelo Bene, Monica Vitti, Mariangela Melato), le succès éclatant de spectacles même médiocres. En ce qui a trait à la mise en scène et aux dramaturges, le contrôle que le public aime exercer est beaucoup moins vigilant. C'est précisément sur ce terrain que les critiques ont une plus grande liberté d'action, et c'est seulement là qu'a pu s'exercer le pouvoir qu'il leur reste d'influencer les destinées du théâtre : un tout petit angle que les intérêts publicitaires de l'industrie du spectacle n'ont pas encore occupé dans les comptes rendus quotidiens. Ainsi, les critiques ont même développé une fonction utile, même si les méthodes utilisées ne sont certainement pas parmi les plus sophistiquées : comme cela s'est produit pour la promotion de grands metteurs en scène (entre les années cinquante et soixante), les célébrations des auteurs de comédies les plus connus risquent de créer la répétition paresseuse des mêmes structures qui reflètent, de plus, toujours les points de vue des grandes villes, là où l'on retrouve les quotidiens les plus importants ( Rome et Milan), en négligeant la périphérie.

Naples, par exemple, n'est plus un centre où l'on produit des spectacles coûteux, et pourtant il s'agit d'un grand vivier d'acteurs et d'auteurs qui, le plus souvent, vont jouer et écrire ailleurs. C'est là

qu'est apparu ce qui constitue peut-être le chef-d'œuvre de la plus récente dramaturgie, *Ferdinando* (1986) d'Annibale Ruccello, acteur, metteur en scène et auteur, mort très jeune, à l'âge de trente ans. Ce texte, écrit en napolitain et en italien, et qui sera prochainement porté à l'écran dans une mise en scène de Memè Perlini, décrit la dramatique rencontre entre un jeune, très beau et sans passé, et deux femmes et un prêtre sans futur dans une Italie du dix-neuvième siècle qui rappelle *il Gattopardo* de Visconti. Il est important de savoir que la dramaturgie de Ruccello est née au sein d'une toute petite troupe de théâtre, marginale, pauvre. Un autre acteur, Enzo Moscato, auteur de *Pièce noire* (1985) et de *Festa al celeste e nubile santuario* (1987), est lui aussi lié à une petite troupe. Ses drames mettent en scène des personnages de la société napolitaine déchuë, homosexuels, travestis, déracinés, dans une atmosphère qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler Genet. Ruccello et Moscato sont d'abord et avant tout des acteurs et ensuite des auteurs. Ils transcrivent sur la page des rapports expérimentés sur une scène délibérément exigüe, suffocante et pauvre, et mettent en scène une existence vécue comme une représentation continue, comme un dédoublement. Qui plus est, ils célèbrent leur « double » avec emphase et désespoir. Ruccello est cependant le seul qui réussisse à se détacher de cette confession autobiographique de manière à la hisser à un niveau littéraire et linguistique qui a une grande respiration poétique.

Des duels et des corps-à-corps presque aussi pathologiques, mais livrés dans l'enceinte de familles en ruines, se trouvent au centre des œuvres d'un autre Napolitain, qui vit cependant à Rome : Manlio Santanelli, cinquante-deux ans, le plus prolifique et le plus pénétrant auteur de comédies névrotico-comiques. Tout comme Ruccello, il représente le drame, mais en l'éloignant de lui. Ruccello se sert de la littérature et du mélodrame; Santanelli, lui, de la littérature et du rire. On peut le voir comme une sorte de Woody Allen qui aurait substitué les superstitions napolitaines à la tradition hébraïque. Après l'excellent *Uscita d'emergenza* (1980) (monté à Paris), on a pu également voir *l'Isola di Sancho* (1983), *le Sofferenze d'amore* (1985), *l'Elogio della paura* (1985), *il Fuoco divampa con furore* (1985), *Bellavita Carolina* (1987), *Pulcinella* (1987), *Disturbi di memoria* (1988) et *Vita natural durante* (1989). Mais son œuvre majeure demeure sans aucun doute *Regina madre* (1985), d'ailleurs traduite en français et en allemand. Un duel cruel, surréel, comique et tragique, entre un fils et une mère qui alternent dans les rôles du bourreau et de la victime. Santanelli n'est pas un acteur (il vient de la télévision), mais lui aussi préfère, presque toujours, écrire pour des compagnies au sein desquelles le travail entre les acteurs est plus important que n'importe quelle intervention du metteur en scène ou du scénographe.

En fait, toute la dramaturgie italienne la plus intéressante est issue de la fidélité obstinée des écrivains à de petits groupes, à leur tour fidèles et solidaires. Récemment, on a pu découvrir Franco Scaldati (si *il Pozzo dei pazzi* date de 1976, *Assassina, Occhi, la Guardiania dell'acqua* ont été écrits entre 1985 et 1988). Âgé de quarante-cinq ans, originaire de Palerme, ce dernier écrit dans un italien poétique et halluciné, quelquefois surréel. Lui aussi met en scène les rêves de celui qui est prisonnier du mal. Un mal social et existentiel que seule l'illusion que procurent les artifices et le rêve du théâtre peut réussir à vaincre. Il s'agit là d'un véritable artisan du théâtre, qui se met en scène lui-même, d'un authentique artiste marginal.

Autre talent aujourd'hui « découvert » par les critiques, mais qui travaille en fait depuis au moins vingt ans avec un groupe d'acteurs inconnus qu'il recrute et entraîne lui-même, le Florentin Ugo Chiti vient également de la périphérie. Sa force réside dans sa capacité de maîtriser avec brio n'importe quel espace (du théâtre traditionnel à la scène en plein air, du hangar à la maison de campagne, du théâtre grec au jardin). À tous ces espaces, et à ses acteurs, Ugo Chiti a su ajuster ses capacités de dialoguiste en créant un ensemble qui respecte la langue de la tradition paysanne et populaire toscane. Écrit sur un mode narratif, son *Allegretto (per bene... ma non troppo)* (1987), à mi-chemin entre le mélodrame et la farce, nous présente un fragment de la vie italienne, durant le fascisme, dans

un pays où les drames personnels et les vices sociaux sont orchestrés avec un sens du montage quasi cinématographique. Il en va de même pour *la Provincia di Jimmy* (1989), située à l'époque de l'après-guerre, où le mythe de James Dean représente une issue impossible du monde d'insatisfactions, de rancœurs et de frustrations que constitue une société petite-bourgeoise. C'est également ce milieu petit-bourgeois que l'on retrouve dans une comédie brillante et réussie *Benvenuti in casa Gori* (1988), aujourd'hui adaptée au cinéma.

Chiti travaille également pour le cinéma comme metteur en scène et scénographe; de cette manière, il peut donner suite à son travail théâtral qui, même s'il est aujourd'hui connu du grand public, a besoin pour demeurer vivant de conserver les marques de la pauvreté et de la marginalité. Il s'agit là de biens précieux pour le théâtre, qu'il est facile de perdre quand on vit et travaille dans les capitales du spectacle. C'est le risque que courent deux jeunes auteurs issus du métier d'acteur et qui vivent à Milan : Angelo Longoni, auteur de *Naja* (1987), un texte sur la vie militaire, et de *Uomini senza donne* (1988) déjà porté à l'écran, et Renato Sarti, qui a de plus travaillé avec des metteurs en scène importants comme Giorgio Strehler dans *Libero* en 1987 et Massimo Castri dans *Ravensbrück*. À Milan, la marginalité se transforme rapidement en vitrine de luxe. Marginal par choix politique, protagoniste d'un théâtre d'opposition (dans un premier temps avec Dario Fo, puis avec la coopérative «Nuova Scena»), acteur intelligent et libre qui manifeste une grande autonomie critique, tel est le bolonais Vittorio Franceschi, âgé de cinquante ans, de qui nous pourrions voir au cours de 1991 deux œuvres excellentes : *Autoscontro* et *Scacco pazzo*, jouées sur le mode d'une récitation névrotique, où le désespoir et le comique s'entremêlent avec une grande habileté.

Nous avons déjà parlé du cinéma. Comme cela est survenu après la Deuxième Guerre mondiale, quand les meilleurs romanciers, dialoguistes, dramaturges et scénaristes passèrent en grand nombre au cinéma, ce qui donna lieu au phénomène universellement connu sous le nom de «comédie à l'italienne», de même aujourd'hui, la richesse du cinéma et de la télévision menace de ravir les



*Regina madre* (1985) :  
«Un duel cruel, surréel,  
comique et tragique, entre  
un fils et une mère qui  
alternent dans les rôles du  
bourreau et de la victime.»

meilleurs écrivains de la scène théâtrale. Mais parce que le théâtre où se développe la nouvelle dramaturgie a besoin d'acteurs qui ne soient ni «pourris» ou «gâtés» (mais au contraire mineurs et inconnus), et qu'il a besoin également de liberté par rapport aux lois de l'industrie du spectacle, les écrivains tentent de maintenir une double identité : ils sont donc dramaturges à temps partiel. Le reste du temps, ils font du cinéma et de la télévision. Il s'agit d'écrivains adultères par nécessité et par caprice. Pour ce faire, Rome demeure l'endroit idéal. Parmi eux, Vincenzo Cerami, metteur en scène à succès et romancier qui, lorsqu'il a écrit pour le théâtre, l'a toujours fait pour des compagnies mineures, périphériques : une réécriture de *l'Amore delle tre melarance* (1984), *la Casa fondata nel 1878*, *Sua Maestà* (toutes deux écrites en 1986). Signalons un autre Romain, Umberto Marino, auteur de pièces radiophoniques et metteur en scène cinématographique dont on retiendra surtout *la Stazione* (1987), interprétée par un acteur promu à un avenir certain, Sergio Rubini (déjà protagoniste du film *l'Intervista* de Fellini), et *Italia-Germania 4 a 3* (1990), les deux œuvres ayant été portées au cinéma, remportant un bon succès populaire. Le premier texte a pour cadre la gare ferroviaire d'un pays perdu, où les trains ne s'arrêtent jamais, et où le chef de gare solitaire vivra, le temps d'une nuit, une rencontre avec une femme belle et riche, poursuivie par un homme violent, méchant et sans scrupules. Une sorte de métaphore d'une Italie honnête et abandonnée à elle-même, qui se rebelle dans ces gestes nocturnes. La seconde pièce décrit avec ironie les regrets de trois hommes au seuil de la quarantaine qui furent, à l'époque, des étudiants contestataires et qui aujourd'hui font l'amer bilan de leur vie : il s'agit presque de la reprise du scénario du film *The Big Chill*. La tendance des nouveaux auteurs à s'en tenir à des cadres restreints, s'accompagnant de personnages aux gestes et aux dialogues réduits le plus possible, décrivant des sentiments faciles dans des trames presque inexistantes, atteint aujourd'hui ses limites et fait que l'on parle maintenant d'un «minimalisme» fragile.

*Allegretto* de Ugo Chiri,  
«à mi-chemin entre le  
mélodrame et la farce».



Cette nouvelle mode que l'on retrouve dans la dramaturgie romaine a été en quelque sorte inaugurée en 1986 par le succès de *Piccoli Equivoci*, un habile divertissement, gentil et ironique, bien écrit et léger, de Claudio Bigagli. Tellement gentil et bien écrit, en fait, qu'il est rapidement devenu un succès au cinéma. Un modèle du genre. Car le minimalisme convient bien à Rome, comme à tous les centres de pouvoir d'ailleurs, où se cacher est préférable à hurler, et où les petites choses produisent une grande richesse et de grands sentiments. Parmi tous les Romains, mentionnons Giuseppe Manfredi, un écrivain très actif et également très récompensé, doué d'une solide écriture, encore jeune et bien représentatif de cette contradiction. Par certains côtés, on peut le qualifier de minimaliste : exemplaire est à ce titre *Ti amo Maria!* (1989), un drame à deux personnages, un musicien raté et une femme seule, lui qui passe ses nuits sur le palier à implorer son amour et à boire, elle qui se barricade à l'intérieur de la maison et le craint, tout en étant attirée par lui, jusqu'à ce qu'il se suicide. Par ailleurs, Manfredi écrit bien et, quand il trouve des sujets qui l'obligent à élever la voix, il produit des tons plus intéressants : c'est le cas du drame entre le poète Leopardi et la sœur Paolina (*Giacomo il prepotente*, joué en 1989) et de la réécriture de la classique *Électre* (1990). En somme, il traduit bien les incertitudes d'une génération qui a compris que, pour avoir du succès avec le public distrait de la capitale, mieux vaut faire de très petites confections, élégantes mais inutiles, bien écrites, courtoises, mais qui sait également que les critiques préfèrent ce qui est «autre», la crise, les scènes noires, maudites. Tout simplement, il cherche à concilier les deux. Parmi les jeunes auteurs, il existe d'ailleurs plusieurs tenants de cette vision qui se veut «très noire». Ce sont ceux qui transforment la marginalité et la souffrance en «disques compacts». Et du reste, à y regarder de plus près, il faut s'interroger pour savoir si tous les interprètes de la marginalité dont nous avons parlé sont authentiques ou s'ils ne sont que des «photocopies du vrai».

Dans la dramaturgie romaine, deux seuls véritables poètes ignorent le conformisme : Claudio Remondi et Riccardo Caporossi, de très grands solitaires, qui n'ont jamais cédé à la mode, au compromis. Actifs depuis plus de vingt ans, ils vivent à Rome mais pourraient se trouver à Paris, à Berlin, à Madrid ou à New York. Ce sont des artistes du muet. On les retrouve seuls au cœur de leurs œuvres avec parfois un ou deux comparses, et beaucoup d'objets. Presque aucune parole. Et pourtant, ils racontent des histoires, comme Beckett, après Beckett. Leurs textes sont des manuscrits dessinés. Universels. Ils racontent le rapport entre deux «je», et entre ces «je» et le monde. Parfois un désir d'amour qui se fige, qui s'accroche dans un univers comique et doux. L'un est triste et plus vieux, l'autre maigre et plus jeune; l'un est froid, l'autre anxieux. Tous les deux attendent, et l'on ne sait rien du futur ou du passé. Buster Keaton et Tati. Ils ont créé des chefs-d'œuvre comme *Sacco* (1973), *Richiamo* (1975), *Cottimisti* (1977), *Pozzo* (1978), *Teatro* (1982), *Spèra* (1985), *Illusi...* (1985), *Ameba* (1986) et, récemment, *Quelli che restano* (1989), *Coro* (1990). Ils ont écrit : «Encore aujourd'hui, ce n'est pas l'effet qui nous attire mais la lumière pour voir; nous voulons faciliter [...] le témoignage du public sur ce qui se passe autour de lui, porter une attention, plus ou moins sentie, sur son témoignage d'être au monde, dans un univers qui se fait aujourd'hui aussi aride qu'un désert.»

Évidemment, nous avons voulu décrire ici les nouvelles tendances de la dramaturgie italienne. Aux côtés des jeunes, d'autres poursuivent, tant bien que mal, un discours qui remonte à des années beaucoup plus lointaines. À cette époque, l'écriture pour le théâtre n'était pas encore à la mode, et les metteurs en scène dominaient, de même que les grands théâtres publics ou les expérimentateurs, qui mettaient de l'avant les mots d'ordre de la lutte contre tout autre discours. Il s'agit de dramaturges historiques : Dario Fo, toujours aussi nécessaire, qui ne se fatigue pas d'attaquer les préjugés politiques (*il Papa e la strega*), le génial Paolo Poli, qui propose à nouveau ses divertissants pastiches (au nombre desquels l'adaptation des *Liaisons dangereuses* ou le très heureux *il Coturno e la Ciabatta*), le sévère et sincère Giovanni Testori, le très actif dramaturge du désespoir catholique, aux prises avec la mort, le sexe, la drogue (*Conversazione con la morte*, *In exitu*, *Verbò*, *Sfaust*). Il y a également les cinéastes qui redécouvrent le théâtre, comme Nino Manfredi, auteur et interprète





de *Viva gli sposi*. Il y a les professionnels de l'adaptation comme Mario Moretti, Roberto Lerici et l'excellent Tullio Kezich, qui a finalement vu monter à la scène un de ses propres textes, *il Vittoriale degli Italiani*, qui raconte la vie, le fascisme et la mort de Gabriele D'Annunzio. Il y a les écrivains littéraires, qui abandonnent les essais, les vers et les romans pour de temporaires divagations scéniques : Mario Luzi (*Hystrio et Il purgatorio*), Dacia Maraini, Enzo Siciliano, Vincenzo Consolo, Claudio Magris, Antonio Tabucchi et bien d'autres encore. Mais du rapport entre la littérature et le théâtre, on ne pourra parler qu'une autre fois.

**siro ferrone\***

traduit de l'italien par **réjane bougé**

*Ameba* de Claudio  
Remondi et Ricardo  
Caporossi, «deux poètes de  
la dramaturgie romaine qui  
ignorent le conformisme».  
Photo : Cesare Accetta.

\* Siro Ferrone est spécialiste de l'histoire du spectacle à la Faculté des lettres et de philosophie de l'Université de Florence. Il a travaillé à l'édition de textes dramatiques des XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, et a écrit des essais sur le spectacle en Italie, de la Renaissance à nos jours. Il est également l'auteur de quatre comédies : *la Casa dell'ingegnere* (1983, Teatro Stabile di Torino), *Mouche volante* (1984, Teatro Regionale Toscano), *Sogno di Oblomov* (Teatro Stabile dell'Aquila) et *le Smanie per la rivoluzione* (1989, Teatro Stabile di Bolzano).