

1990-2020

Le théâtre italien en résistance



La Maison Antoine Vitez - Centre international de la traduction théâtrale est une association qui réunit des linguistes et des praticiens du théâtre désireux de travailler ensemble à la promotion de la traduction théâtrale et à la découverte du répertoire mondial et des dramaturgies contemporaines. Elle a pour mission de découvrir et de partager des pièces étrangères inédites en français, de recenser, traduire et diffuser largement son répertoire grâce à la mise à disposition des manuscrits, des partenariats éditoriaux et la participation active à l'organisation de lectures et de manifestations dans les théâtres.

Les Cahiers de la Maison Antoine Vitez, fruit d'une réflexion menée par les membres de la Maison, ont pour objectif d'explorer de nouveaux territoires de l'écriture dramatique contemporaine à l'échelle internationale, de permettre une connaissance approfondie d'une période spécifique de l'écriture dramatique ou de l'œuvre d'un auteur étranger. En proposant ces *Cahiers*, la Maison Antoine Vitez souhaite aiguïser la curiosité des professionnels et du public pour des dramaturgies nouvelles, stimuler des projets de traductions intégrales, des publications et des mises en scène en France et dans les pays francophones.

Avec ce n° 13, la Maison Antoine Vitez est heureuse de poursuivre en collaboration avec les éditions Théâtrales cette collection née en 1995.

les cahiers
de la Maison Antoine Vitez
CENTRE INTERNATIONAL DE LA TRADUCTION THÉÂTRALE

n° 13

1990-2020

*Le théâtre italien
en résistance*

Sous la direction d'Olivier Favier et Federica Martucci

éditions
THÉÂTRALES

Créées en 1981, les éditions Théâtrales sont, depuis le 2 octobre 2015, une société coopérative d'intérêt collectif rassemblant fondatrices, salariées, auteures et partenaires culturelles dans un même mouvement de défense et de diffusion des écritures théâtrales contemporaines. La maison souhaite ainsi partager et incarner les valeurs du mouvement coopératif français et de l'économie sociale et solidaire.

© 2021, éditions Théâtrales, 47, avenue Pasteur, 93 100 Montreuil,
pour l'ensemble de ce numéro des *Cahiers*.

Selon les articles L. 122-4, L. 122-5-2 et 3 du Code de la propriété intellectuelle, pour tout projet de représentation ou pour toute autre utilisation publique intégrale ou partielle d'un extrait de ce cahier, une demande d'autorisation devra être déposée auprès de l'auteure, du ou de la traducteur, de leurs ayants droit ou de leurs ayants cause. Les copyrights de chaque extrait figurent en fin d'ouvrage. L'autorisation d'effectuer des reproductions par reprographie doit être obtenue auprès du CFC (Centre français du droit de copie).

ISBN : 978-2-84260-848-4 • ISSN : 1270-1807

Sommaire

Avant-propos, Gabriele Vacis	11
« 1990-2020 : un pays qui ne s'aime plus », Olivier Favier	13
« Le théâtre italien des années 1990-2020 : refuge ou résistance ? », Federica Martucci	17
1. Une histoire dans l'Histoire	21
« Le théâtre de narration en Italie », Gerardo Guccini	23
• Sonia Antinori, <i>Quand s'endort le soleil</i> Traduit par Karin Espinosa	27
• Marco Baliani, <i>Corps d'État. L'affaire Moro</i> Traduit par Olivier Favier	35
• Marco Paolini et Gabriele Vacis, <i>Le récit du Vajont*</i> Traduit par les étudiantes du master Industries culturelles France-Italie de la Sorbonne Nouvelle	41
• Laura Curino et Gabriele Vacis, <i>Camillo Olivetti. Aux racines d'un rêve</i> Traduit par Juliette Gheerbrant	47
• Roberta Biagiarelli, Giovanna Giovannozzi et Simona Gonella, <i>A comme Srebrenica</i> Traduit par Olivier Favier	53
• Ascanio Celestini, <i>Radio clandestine. Mémoire des Fosses ardéatines</i> Traduit par Olivier Favier	59
• Roberto Scarpetti, <i>Viva l'Italia. La Mort de Fausto et Iaino</i> Traduit par Olivier Favier	63
2. Combats	71
« Ilaria Alpi, une figure de résistance », Angelo Mastrandrea	73
• Stefano Massini, <i>Femme non-rééducatrice</i> Traduit par Pietro Pizzuti	77
• Marco Baliani et Remo Rostagno, <i>Kohlhaas</i> Traduit par Olivier Favier	85
• Spiro Scimone, <i>L'enveloppe</i> Traduit par Jean-Paul Manganaro	93
• Salvatore Arena, Massimo Barilla et Maria Maglietta, <i>De terre et de sang*</i> Traduit par Federica Martucci	99

*Les pièces dont les titres sont suivis d'un astérisque dans ce sommaire n'ont pas été traduites intégralement au 1^{er} janvier 2021.

- Fausto Paravidino, *Gênes 01*.....105
Traduit par Philippe Di Meo
- Saverio La Ruina, *Arrange-toi*.....111
Traduit par Federica Martucci et Amandine Mélan
- Michele Santeramo, *La revanche*.....117
Traduit par Federica Martucci
- Stefano Massini, *7 minutes. Comité d'usine*.....125
Traduit par Pietro Pizzuti

3. Genres.....131

- « Interroger les identités de genre à travers le théâtre », Amandine Mélan.....133
- Enzo Moscato, *Luparella*.....137
Traduit par Arturo Arnone Caruso
- Antonio Tarantino, *Stabat Mater*.....143
Traduit par Michèle Fabien
- Angela Dematté, *J'avais un beau ballon rouge*.....149
Traduit par Caroline Michel et Julie Quénehen
- Laura Forti, *Les nuages retournent à la maison*.....155
Traduit par Federica Martucci
- Oscar De Summa, *La sœur de Jésus-Christ*.....161
Traduit par Federica Martucci
- Marta Cuscunà, *Sorry, boys*.....169
Traduit par Federica Martucci
- Saverio La Ruina, *Homme Femme*.....177
Traduit par Federica Martucci et Amandine Mélan
- Liv Ferracchiati, *Un Esquimau en Amazonie*.....183
Traduit par Federica Martucci

4. Mythes.....189

- « Relectures, réécritures et citations », Paola Ranzini.....191
- Giovanni Testori, *Trois cris d'amour*.....195
Traduit par Sylvia Bagli et Giampaolo Gotti
- Lina Prosa, *Cassandre on the road*.....205
Traduit par Jean-Paul Manganaro
- Salvatore Arena et Massimo Barilla, *La dernière ruse. Une autre Iliade*.....211
Traduit par Olivier Favier
- Antonio Piccolo, *Hémon*.....217
Traduit par Emanuela Pace
- Lina Prosa, *Programme-Penthésilée*.....225
Traduit par Jean-Paul Manganaro
- Letizia Russo, *Tombeau de chiens*.....231
Traduit par Caroline Michel

- Daniele Timpano et Marco Andreoli, *Risorgimento pop*..... 239
Traduit par Ève Duca et Olivier Favier
- Davide Carnevali, *Ménélas*..... 247
Traduit par Caroline Michel
- Pier Lorenzo Pisano, *Demi-dieux**..... 257
Traduit par Federica Martucci

5. Migrations..... 265

- « Émigration-immigration : la fin d'un tabou », Olivier Favier..... 267
- Laura Sicignano, *Étincelles*..... 271
Traduit par Juliette Gheerbrant
- Mario Perrotta et Nicola Bonazzi, *Cincali !*..... 277
Traduit par Hervé Guerrisi
- Daniele Timpano et Elvira Frosini, *Eau de colonie*..... 283
Traduit par Olivier Favier
- Davide Carnevali, *Portrait d'une femme arabe qui regarde la mer*..... 289
Traduit par Caroline Michel
- Lina Prosa, *Lampedusa beach*..... 295
Traduit par Jean-Paul Manganaro
- Marco Martinelli, *Bruits d'eaux*..... 301
Traduit par Jean-Paul Manganaro
- Stefano Massini, *Occident express*..... 309
Traduit par Olivier Favier et Federica Martucci
- Davide Enia, *Abysses*..... 317
Traduit par Olivier Favier
- Laura Sicignano, *Je vis dans une jungle, je dors sur des épines*..... 323
Traduit par Olivier Favier

6. Famille / couple..... 329

- « Familles à l'italienne », Julie Quénehen..... 331
- Fausto Paravidino, *La maladie de la famille M.*..... 335
Traduit par Caroline Michel
- Angela Dematté, *L'atelier - Histoire d'une famille*..... 343
Traduit par Julie Quénehen
- Laura Forti, *Pessah/Passage*..... 351
Traduit par Caroline Chaniolleau
- Letizia Russo, *Premier amour*..... 357
Traduit par Jean-Paul Manganaro
- Tino Caspanello, *Mer*..... 363
Traduit par Bruno et Frank La Brasca
- Lucia Calamaro, *L'origine du monde*..... 369
Traduit par Federica Martucci

- Pier Lorenzo Pisano, *Pour ton bien*..... 375
Traduit par Federica Martucci
- Fausto Paravidino, *Le sens de la vie d'Emma*..... 381
Traduit par Caroline Michel

7. Vieillir, mourir peut-être..... 389

«Le théâtre comme instrument pour contrer la mort», Graziano Graziani..... 391

- Daria Deflorian et Antonio Tagliarini, *On s'en va pour ne pas vous donner plus de soucis*..... 395
Traduit par Caroline Michel
- Daniele Timpano, *Duce en boîte*..... 403
Traduit par Olivier Favier
- Davide Carnevali, *Variations sur le modèle de Kraepelin*..... 407
Traduit par Caroline Michel
- Giuliana Musso, *Bye, bye!**..... 415
Traduit par Amandine Mélan
- Francesca Garolla, *Fils de personne*..... 421
Traduit par Olivier Favier
- Lucia Calamaro, *La vie suspendue*..... 427
Traduit par Federica Martucci
- Daria Deflorian et Antonio Tagliarini, *Presque rien*..... 433
Traduit par Federica Martucci

Appendice..... 439

Portfolio..... 441

Témoignages de metteurs et metteuses en scène :

Antonella Amirante, Giampaolo Gotti, Julien Kosellek, David Lescot,
René Loyon, Arnaud Meunier, Stanislas Nordey, Gloria Paris,
Maëlle Poésy, Alexandra Tobelaim, David Van de Woestyne..... 455

«Dario Fo, maître du théâtre-récit», Antonia Proto Pisani..... 469

«Le Teatro Valle Occupato, quand la culture fait société», Fausto Paravidino
Propos recueillis et traduits par Caroline Michel..... 473

«Dans la prison de Rebibbia, un théâtre de vie et de liberté»,
Olivier Favier..... 479

«Dialectes : le jeu des langues dans le théâtre italien», Emanuela Pace..... 485

Générique..... 489

Les autrices et les auteurs..... 491

Crédits..... 515

Aides..... 521

Remerciements..... 522

Sauf mention contraire indiquée dans le sommaire par un astérisque, tous les textes dont des extraits apparaissent dans cette anthologie ont été intégralement traduits. Les traductions éditées sont disponibles en librairie. Les autres traductions intégrales sont disponibles via le site de la Maison Antoine Vitez, www.maisonantoinevitez.com.

La liste des personnages n'est indiquée que quand cela a paru nécessaire à la compréhension de l'extrait.

Nota bene : lorsque j'ai commencé à travailler sur des textes relevant du *teatro di narrazione*, j'ai privilégié à la traduction littérale « théâtre de narration » celle de « théâtre-récit ». Celui qui est « presque un genre en soi », pour reprendre la formule de Gerardo Guccini, est construit en effet sur le même type d'hybridation générique que le théâtre-danse très prisé en France dans les années 1990. On trouvera dans cette anthologie les deux termes qui renvoient à la même réalité.

Si nous avons privilégié Federica Martucci et moi l'usage de l'écriture inclusive, nous avons ici aussi respecté les choix des contributeur·rices. De même avons-nous tenu à leur laisser la plus grande liberté de ton et d'approche dans les introductions à chacune des parties. Si quelque chose traverse ce « théâtre italien en résistance », c'est clairement une célébration de l'individualité et de l'altérité. Nous avons voulu en rendre compte non seulement par un discours critique, mais par une capacité à laisser les choses déborder du cadre.

Olivier Favier

Avant-propos

Par Gabriele Vacis, traduction d'Olivier Favier

Il y a vingt ans s'achevait le deuxième millénaire. Des intellectuels en vue donnaient pour acquises la fin du roman, la fin du théâtre, la mort de l'art en général. Dieu était mort depuis un bon moment et l'Histoire aussi allait finir. Deux attitudes prévalaient : expions nos fautes en attendant la fin ou bien jouissons du temps qu'il nous reste. Aussi voyait-on d'un côté de grands spectacles expiatoires, qui plongeaient leurs racines dans les rituels de déploration et de mort. De l'autre, on imposait des orgies de non-sens éphémère et joyeux. Le théâtre a trois sources : le rite, le jeu, la narration. Le rite et le jeu, déclinés en mille poétiques, étaient à l'origine de toute proclamation finale. La troisième source du théâtre semblait oubliée ou, plutôt, inutile. La narration est affirmation du temps. Si le temps touche à sa fin, pourquoi donc l'affirmer ? Quelles étaient les possibilités qui s'offraient à notre génération qui avait grandi sous le regard de grands créateurs de rites sur la fin et de jeux sur la mort ? Il était un peu frustrant d'être jeunes alors que tout allait finir. Par chance, il y avait aussi des « pères » comme Peter Brook et Dario Fo, qui continuaient à tisser de grands récits, qui pour nous étaient des canots de sauvetage dans l'océan du sens. En fait, depuis quelques années déjà, un peu clandestinement, nous avons commencé à fouiller parmi les décombres du xx^e siècle. On y trouvait des fragments, les vestiges de constructions précédentes qui, toutefois, recollés par de nouvelles technologies comme la télévision, comme Internet, semblaient modeler de simples formes de récit. Au théâtre en particulier, ce qui semblait refaire surface, c'était la troisième source délaissée : la narration. La réalité se fragmentait de plus en plus. Mais nous découvriions que ces fragments de réalité, rassemblés comme dans un puzzle, produisaient des narrations, des histoires... du temps. Nous expérimentions avec surprise qu'il n'était pas vrai que le temps était fini. Ou bien si, peut-être qu'il était fini, mais rien n'interdisait d'en fabriquer à nouveau. Et une possibilité de produire du temps était de raconter le passé pour se construire un futur. Depuis les années 1970, nous avons essayé de nous construire un futur, malgré la fin de l'Histoire. Les spectacles que nous avons créés dans les années 1980 et 1990 avec le Laboratorio Teatro Settimo attestaient de la

reconquête du temps. Puis la narration s'est affirmée comme un instrument pour produire non seulement du temps mais aussi de la réalité. Ce qui est un geste vieux comme le monde. Et désormais quelques politiciens fabriquent expressément avec la narration des vérités pour leur usage. La pratique narrative est galvaudée. Ces dernières années, et particulièrement durant la pandémie que nous traversons, les technologies ont contraint le théâtre à revoir son rôle. Le théâtre au temps de Netflix et de Google Meet est plus que jamais une expérience concrète, une réalité corporelle et tangible. Aujourd'hui, il y a plus de gens qui font du théâtre que de gens qui vont le voir. Dans les pratiques de l'inclusion, qui mettent en scène non plus quelqu'un qui raconte les histoires d'autres personnes mais directement les personnes qui ont vécu ces histoires, les trois sources du théâtre se recomposent : rite, jeu, narration. La beauté, l'art et le théâtre, qui pendant des siècles ont été presque exclusivement une création de formes, se changent de plus en plus en une interaction, une inclusion. En recomposant aussi l'opposition entre éthique et esthétique.

Juillet 2020

1990-2020 : un pays qui ne s'aime plus

Par Olivier Favier

1990, j'aurai dix-huit ans à la fin de l'année. En mars, je suis allé à Prague, où vient d'avoir lieu la révolution de Velours. Dans les rues, il y a de petites bougies en hommage aux victimes, le velours est taché de sang. Les Pragois·es de mon âge se méfient du capitalisme, mais sont heureux·ses de découvrir les centres commerciaux de ma ville de province. L'avenir s'assiera sur leurs peurs. Deux ans plus tard, Francis Fukuyama parle de la « fin de l'Histoire ». L'idée est là, joyeuse et triste, que les plus grands combats ont déjà eu lieu. Bien peu comprennent, même si on le sent déjà, que notre vision du monde est précisément en train de s'effondrer.

1989, un an plus tôt, je fais mon premier voyage en Italie. Turin, où je fais escale, est pour moi la plus belle ville du monde. À la gare de Venise, un cousin de mon grand-père m'attend debout sur un banc. Il a soixante-treize ans. Dans sa Fiat 500, il traite de cochons Dieu et la Madone. Ma famille italienne, que je découvre, est moitié Peppone, moitié Don Camillo, tout un monde immobile lui aussi en voie d'extinction. Une chose me frappe. L'Italie est devenue en quelques années la troisième puissance européenne, l'émigration semble désormais une histoire révolue, mais les Italiens dénigrent continuellement leur pays : « Ce musée, mais il est fermé bien sûr ! Ici, vous savez, rien ne fonctionne jamais ! »

1992 : un trou béant dans une autoroute sicilienne, le corps du juge Falcone a été pulvérisé. À Milan, d'autres juges lancent l'opération « Mains propres ». En un éclair, Démocratie chrétienne et Parti socialiste, les deux partis qui se partagent l'essentiel du pouvoir en Italie, sont anéantis : accusés de corruption, de hauts responsables se suicident ; Bettino Craxi, ex-président du Conseil, s'exilera en Tunisie. Son conseiller en communication, un certain Silvio Berlusconi, prépare son entrée en politique. En 1993, il apporte son soutien au candidat néo-fasciste à Rome, Gianfranco Fini.

En 1994, il rafle la mise. La politique a horreur du vide, et la place à prendre, restée vacante en 1945, est dans une droite assumée et un post-fascisme débarrassé de ses oripeaux les plus gênants. Ça ne suffit pourtant pas à assurer la crédibilité de son équipe, laquelle est remplacée quelques mois plus tard par un «gouvernement de techniciens». Nul ne croit encore que Silvio Berlusconi va régner en maître sur l'Italie pendant près d'un quart de siècle, et qu'après lui, l'extrême droite sera désormais parfaitement décomplexée.

En 1998, quand une poignée de grands artistes – que des hommes ! – se réunissent à Paris pour dénoncer le retour du *Cavaliere*, je contemple, émerveillé, depuis le troisième balcon de l'Odéon, Antonio Tabucchi, Bernardo Bertolucci, Umberto Eco et un Ettore Scola débordant d'humour. Elle a du panache la grande culture italienne, même si elle reste désespérément masculine. Tous ont aujourd'hui disparu, et je me sens vieux à simplement y penser.

Jusqu'en 1978 – année où la Palme d'or est attribuée à *L'arbre aux sabots* d'Ermanno Olmi, un film en dialecte, éclairé à la bougie – l'Italie a été LE pays du cinéma. Si l'on y réfléchit bien, tout alors annonçait un tournant. J'ai écrit ailleurs¹ sur ce mois de mai 1978, qui voit Aldo Moro assassiné par les Brigades rouges, la gauche italienne déchirée, la fin d'une décennie d'espairs. Ce mois-là encore, le militant anti-mafia Peppino Impastato est supplicié par des sicaires siciliens. Ironie du sort, la chambre des députés valide deux triomphes : la loi Basaglia sur l'ouverture des asiles psychiatriques et celle sur la légalisation de l'avortement. Une décennie plus tard, je verrai encore ma grand-tante habillée de noir de pied en cap veiller à ce que mon retour en France se fasse sous les auspices de saint Antoine de Padoue. Mais à quatre-vingt-cinq ans, ses mains de paysanne sont plus fortes que les miennes. Je me souviens de sa voix rauque, s'élevant dans la cuisine contre sa sœur cadette : «*Perché IO sono il padrone!*»²

Oui, donc, dès cette époque, où beaucoup regardent l'Italie comme un laboratoire politique – l'extrême gauche y est d'une rare inventivité –, la littérature se fait moins impressionnante, le cinéma aussi. D'une certaine façon, en prenant le contrôle d'une bonne partie de l'édition et de la presse, ainsi que de quelques sociétés de production, Silvio Berlusconi jette ses griffes sur des proies affaiblies. Ce qui se joue de plus fort, culturellement parlant, se trouve au théâtre et dans le champ poétique³.

1. Voir : <<http://dormirajamais.org/mai78/>>

2. « Parce que le patron c'est MOI ! »

3. On consultera sur ce point la sublime anthologie du n° 14 de la revue *Nioques* paru en 2015.

Imaginez un peu, pour ne prendre qu'un exemple : en 1997, un acteur-auteur du nom de Marco Paolini parvient à rassembler à la télévision 3 millions et demi de spectateur-rices, pour un spectacle de trois heures et demie sur la tragédie du barrage du Vajont en 1963. Au milieu des années 2000, alors que je parcours dans un train le texte du spectacle, mes trois voisines de compartiment, de trois âges différents, se mettent à en débattre : l'une l'a vu sur scène, l'autre à la télévision, la troisième a lu le livre. J'en suis bouche bée. Qui, en France, pourrait susciter un débat sur le théâtre aussi passionné ?

Ces trente dernières années resteront sans nul doute comme l'une des plus belles saisons de la dramaturgie italienne. Jusque-là, nous avons dû nous contenter de quelques noms flamboyants, Luigi Pirandello et Eduardo De Filippo, Pier Paolo Pasolini et Dario Fo, que des hommes... Deux générations sont apparues depuis, une multitude de créateurs et de créatrices, où la parité est désormais de mise, bien plus qu'en France à vrai dire. En toute subjectivité, je tiens Marco Baliani pour un maître de l'envergure d'un Tadeusz Kantor ou d'un Jerzy Grotowski. La sagesse de Laura Curino, la précision de Laura Sicignano, la force de Lucia Calamaro me disent combien l'Italie contemporaine m'a aidé à être ce que je suis aujourd'hui.

En 2008, *Il divo* de Paolo Sorrentino et *Gomorra* de Matteo Garrone marquent un retour fracassant du grand cinéma italien, confirmé l'année suivante par l'extraordinaire *Vincere* de Marco Bellocchio. Depuis, Roberto Minervini, Gianfranco Rosi, Pietro Marcello et tant d'autres ont imposé l'Italie comme l'une des terres d'élection du documentaire de création. En littérature, Cristina Ali Farah et Amara Lakhous font entrer l'italien dans la littérature-monde. Le paysage culturel cisalpin est assurément plus combatif dans sa globalité qu'il ne l'était il y a trente ans. Pourtant, le passage aux plus hautes sphères du pouvoir d'un monstre vulgaire et xénophobe comme Matteo Salvini suffit à le montrer : l'Italie n'est pas à l'abri d'un effondrement politique sans précédent depuis la chute du fascisme. Mais sa culture est là, profondément vivante. Je me souviens encore de la voix tremblante d'Antonio Tabucchi, en 1998 à l'Odéon, répétant devant un public incrédule : « Parce que l'Italie est un grand pays... » Nul ne devrait plus en douter aujourd'hui.

Le théâtre italien des années 1990-2020 : refuge ou résistance ?

Par Federica Martucci

Alors qu'à partir des années 1990, avec l'arrivée au pouvoir de Berlusconi, la situation du théâtre italien se détériore d'un point de vue financier et moral, on assiste toutefois à l'émergence de nouvelles compagnies performatives et d'un nouveau répertoire – comme en témoignent les textes présents dans cet ouvrage – avec un retour au théâtre de texte, jusque-là relégué à l'arrière-plan au profit du *teatro di regia*⁴. Si une telle effervescence de cultures performatives, un tel renouveau de l'écriture dramatique ont été possibles, c'est bien parce que le théâtre a révélé aux artistes des espaces⁵ de refuge et de résistance où éprouver, façonner, innover loin des standards et du formatage.

Revenons au contexte. Depuis les années 1990, les financements publics pour les activités théâtrales baissent peu à peu. On assiste à une réduction des espaces de production et de représentation soutenus par les fonds publics et, au sein des grands théâtres et institutions, à une programmation plus timorée qui laisse peu de place aux nouvelles écritures et aux formes esthétiques plus expérimentales. De plus, comme nous l'explique l'essayiste et critique Graziano Graziani, les artistes se heurtent aussi à un vide résultant des politiques culturelles, à savoir l'absence de mesures en faveur de la création⁶ et de la production⁷, alors même qu'il existe

4. Ce courant, qui place au centre du spectacle le *regista* (metteur en scène) intéressé par les auteurs classiques ou étrangers, a prédominé jusqu'à la fin des années 1980.

5. Nous n'aborderons pas ici l'expérience du théâtre en prison mais renvoyons à l'article « Dans la prison de Rebibbia, un théâtre de vie et de liberté » par Olivier Favier, en appendice, p. 479.

6. On peut noter que les résidences artistiques n'ont fait l'objet d'une réglementation plus ambitieuse que récemment, en particulier à partir de 2014. Sur la dernière réforme du FUS (*Fondo Unico per lo Spettacolo*) en 2017 à propos des résidences, voir : <www.spettacolodalvivo.beniculturali.it/index.php/residenze-e-azioni-di-sistema/residenze>.

7. Sur cette question, voir Graziano Graziani et Sergio Lo Gatto, *La scena contemporanea a Roma - strategie di produzione e sostegno del teatro e della danza tra il 2000 e 2012*, Provincia di Roma, 2013.

des institutions destinées à la représentation de spectacles. En Italie, ces institutions culturelles sont conçues comme «une grande vitrine d'excellence» et «le temps dévolu à la création et l'élaboration, qui précède toute œuvre artistique, est un problème constamment éludé, presque un tabou⁸». À cela s'ajoute le contexte d'un pays vieillissant, généralement hostile à la nouveauté et aux nouvelles générations (voir notamment le chapitre 7 de cet ouvrage, p. 389 et suivantes).

Les artistes vont alors explorer de nouvelles voies (comme celle du théâtre de narration, dont *Kohlhaas* de Marco Baliani est la pièce fondatrice, qui nourrit encore des générations de narrateur·rices-acteur·rices), de nouveaux langages et surtout de nouveaux espaces où se rencontrer, travailler et se montrer. De plus en plus de festivals ou événements, disséminés à travers le pays, relaient le travail des groupes de théâtre de recherche et les nouvelles dramaturgies (Sant'Arcangelo en Émilie-Romagne, Inequilibro à Castiglioncello, Teatri Novanta à Milan, Drodesea Fies Festival dans le Trentin, Short Theater à Rome, Primavera dei Teatri en Calabre et bien d'autres encore). Durant ces années, certaines maisons d'édition⁹ intègrent dans leurs collections des auteur·rices de théâtre émergent·es.

Mais en Italie, un autre type d'espace va dans les années 1990 et 2000 offrir un refuge non institutionnel et permettre une forme de résistance par des logiques alternatives : les *centri sociali* ou lieux occupés.

«Pardon, vous pourriez baisser le volume ? Le président n'arrive pas à dormir.» L'anecdote est savoureuse : elle rapporte que le Palais présidentiel, situé dans le centre de Rome, a été parmi les premiers à découvrir l'existence, au-dessus du vieux cinéma Rialto, d'un espace occupé par les membres d'un collectif. Peu après, en 1999, la Mairie de Rome leur reconnaît le statut d'association, leur accorde les locaux d'une ex-école dans le quartier Sant'Ambrogio, et le Rialto Sant'Ambrogio devient un centre expérimental indépendant de culture contemporaine doté d'une programmation, un lieu culte d'où sont sorties moult compagnies et auteur·rices : Lucia Calamaro, Ascanio Celestini, Davide Enia, Daniele Timpano¹⁰, Oscar De Summa, Deflorian/Tagliarini – pour ne citer que

8. Graziano Graziani, «Il tempo dell'elaborazione e quello dell'azione», in *La differenza* n° 04/2007.

9. Allant de manière non exhaustive d'Ubulibri – créée à l'initiative de Franco Quadri qui a édité entre 1979 et 2017 302 titres principalement sur le théâtre, la danse et le cinéma – en passant par Editoria e Spettacolo, Titivillius, Einaudi, et jusqu'à Cuepress, première maison d'édition digitale consacrée aux arts du spectacle.

10. Sur la page Facebook du Rialto Roma, Daniele Timpano écrit, le 28 février 2020 :

quelques noms présents dans cet ouvrage –, mais aussi des compagnies plus performatives comme Accademia degli Artefatti, Fanny & Alexander, Santasangre...

À l'image du Rialto Sant'Ambrogio, l'Italie a vu se développer durant cette période un réseau artistique de lieux culturels indépendants, auto-organisés et autogérés, qu'on a appelés les *centri sociali*, à savoir des espaces inhabités (école, usine, cinéma, théâtre...) généralement en état d'abandon, réinvestis et occupés par des activistes, des artistes, des citoyen·nes qui créent un centre d'activités dans ce bien commun auquel toutes peuvent avoir librement accès. C'est ainsi que vont naître, notamment dans les grandes villes italiennes, des théâtres et autres lieux dits occupés¹¹ dont, parmi les plus emblématiques : le TPO à Bologne, le TMO à Palerme, le Teatro Rossi à Pise et, à Rome, le Teatro Valle Occupato¹², l'Angelo Mai (où en 2016 eut lieu le Prix Ubu), le Nuovo Cinema Palazzo (occupé notamment par le comédien Marcello Fonte, Prix d'interprétation masculine à Cannes en 2018), le Kollatino Underground, lieu de la renaissance du théâtre de performance... Artistes et citoyen·nes trouvent ainsi refuge dans le centre historique de la capitale – trop souvent réservé aux touristes et à quelques privilégiés – en se le réappropriant grâce à la culture.

Ce type d'*occupation* autonome, indépendante, hors des institutions, a offert aux artistes une liberté d'expérimentation, d'interaction, d'émulation artistique et a facilité la rencontre aussi bien avec un large public – pas forcément coutumier des salles de théâtre – qu'entre artistes de diverses disciplines (c'est au Rialto que Daria et Antonio se sont connus pour former leur compagnie Deflorian/Tagliarini). La culture horizontale et multidisciplinaire concentrée dans ces lieux a constitué un formidable réseau d'échanges, un mélange de cultures et d'esthétiques. Outre cette porosité artistique, ces espaces ont aussi inventé une temporalité différente de celle du système officiel, qui échappait à la logique

«Rialto Sant'Ambrogio. Dans ces espaces vides et (res)saisis naissaient – en grande partie – et étaient souvent présentés pour la première fois au public mes spectacles culte : *Duce en boîte, Eccerobot, Risorgimento pop* [...]»

11. La légalité de cette occupation est souvent contestée (les pouvoirs publics leur reprochent de ne pas respecter les normes de sécurité ou la loi sur la vente de boissons alcoolisées), mais nombre de ces lieux sont ou ont été tolérés par les institutions car, dans un contexte de coupes budgétaires à l'endroit de la culture, ils assurent une dynamique sociale et culturelle au bénéfice de tous les citoyens, sans aucun effort financier de l'État.

12. Sur le Teatro Valle Occupato, lire l'interview de Fausto Paravidino en appendice, p. 473.

de l'offre et de la demande, en permettant aux jeunes générations de se retrouver sans forcément répéter, et en leur donnant le droit à l'erreur, comme nous l'explique Lucia Calamaro¹³ : «Le Rialto était par excellence le lieu où l'erreur était possible et non pénalisante, tu y allais pour comprendre ton langage.» Ainsi, lorsqu'elle a présenté son premier spectacle au Rialto en 2005 (*Cattivi maestri*), même s'il y avait peu de public dans la salle, l'équipe du lieu a identifié une plume, un monde, un talent et lui a proposé de revenir avec un nouveau spectacle. C'est ainsi que l'année suivante, *Tumore* a révélé à la critique et au public cette artiste aujourd'hui reconnue comme une figure majeure du théâtre italien. Ces dynamiques temporelles comme l'absence de pression en termes de billetterie ont certainement aidé celles et ceux qui fréquentaient ces lieux à mûrir un langage propre, à développer une confiance et à défendre des choix de production et de diffusion autres.

De plus, le phénomène de l'occupation, souvent initié pour empêcher la démolition des murs ou leur affectation à des activités non culturelles (un casino était prévu à la place du Nuovo Cinema Palazzo), a donné naissance à une participation collaborative fondée sur l'auto-organisation et la participation active des citoyen·nes. Ainsi ces lieux sont devenus des laboratoires pour expérimenter des exemples nouveaux de gestion d'une institution culturelle, selon une logique opposée à celle du marché. L'acte de résistance transformé en bien commun, commun ne voulant pas dire «public» comme on le lit sur le site du Teatro Valle qui, à cet égard, a constitué un ambitieux modèle.

Toutefois, le dialogue avec les institutions s'est gelé ces dernières années. Même lorsque la question de l'illégalité de l'occupation était résolue, les exigences réglementaires et fiscales se sont révélées non adaptées et trop contraignantes pour ces lieux informels. Certains sont toujours (plus ou moins) actifs, d'autres encore ont dû cesser leurs activités, dont les très emblématiques Teatro Valle Occupato et Rialto Sant'Ambrogio.

Il reste que ces lieux alternatifs ont été un vivier et un laboratoire d'expérimentations uniques sans que toutefois leur autonomie entrave une visibilité plus large. C'est certainement grâce à ces années de grande autoproduction et d'activité que des noms qui figurent dans le présent ouvrage ont pris leur place dans le théâtre italien, auprès du public et de la critique, et se retrouvent désormais dans des lieux plus institutionnels en Italie comme à l'étranger.

13. Conversation avec Lucia Calamaro du 17 juillet 2020.